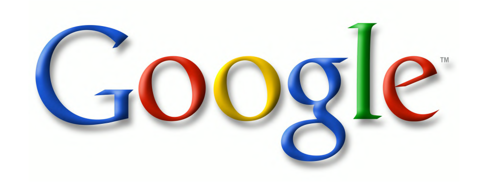
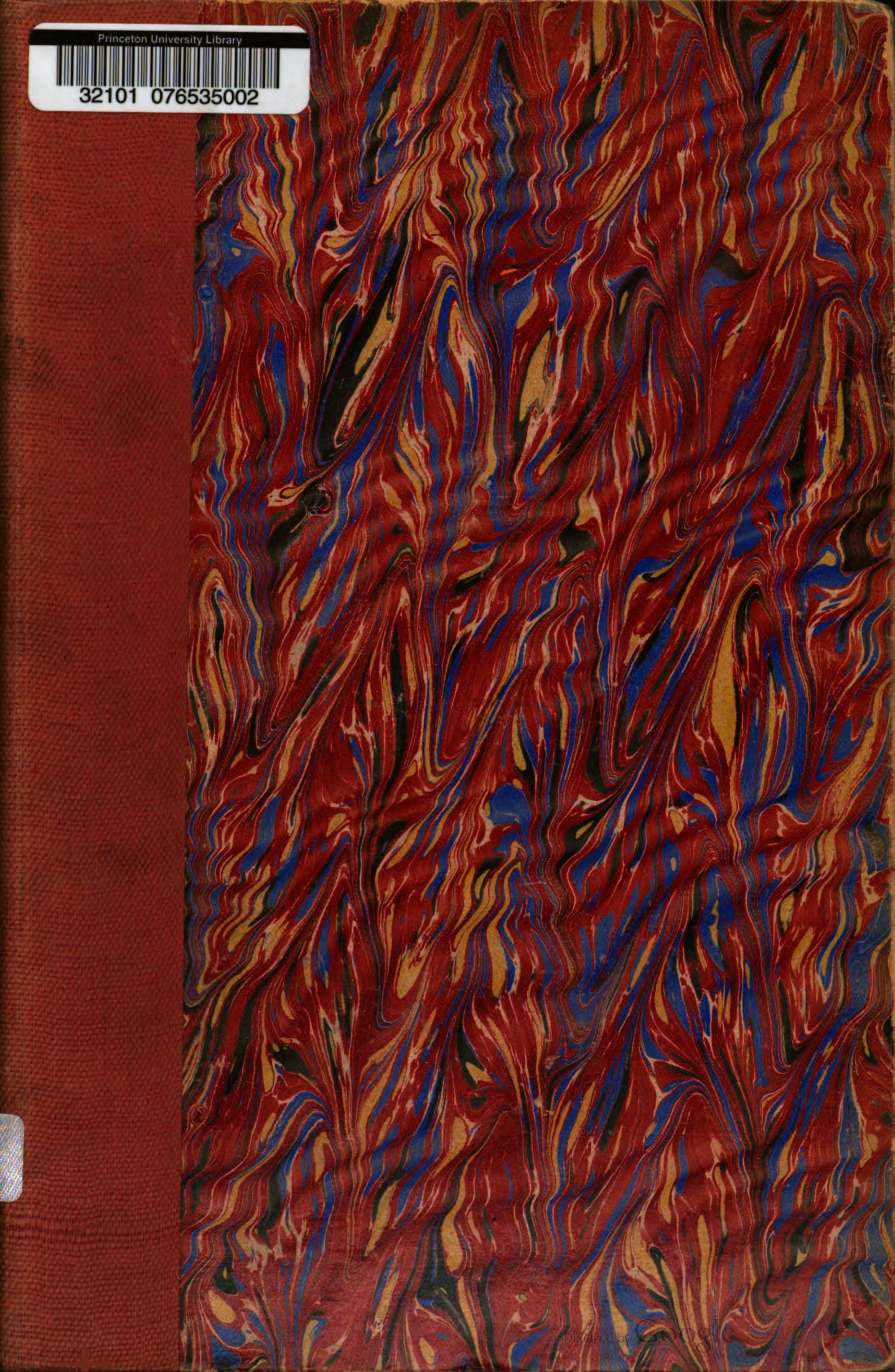
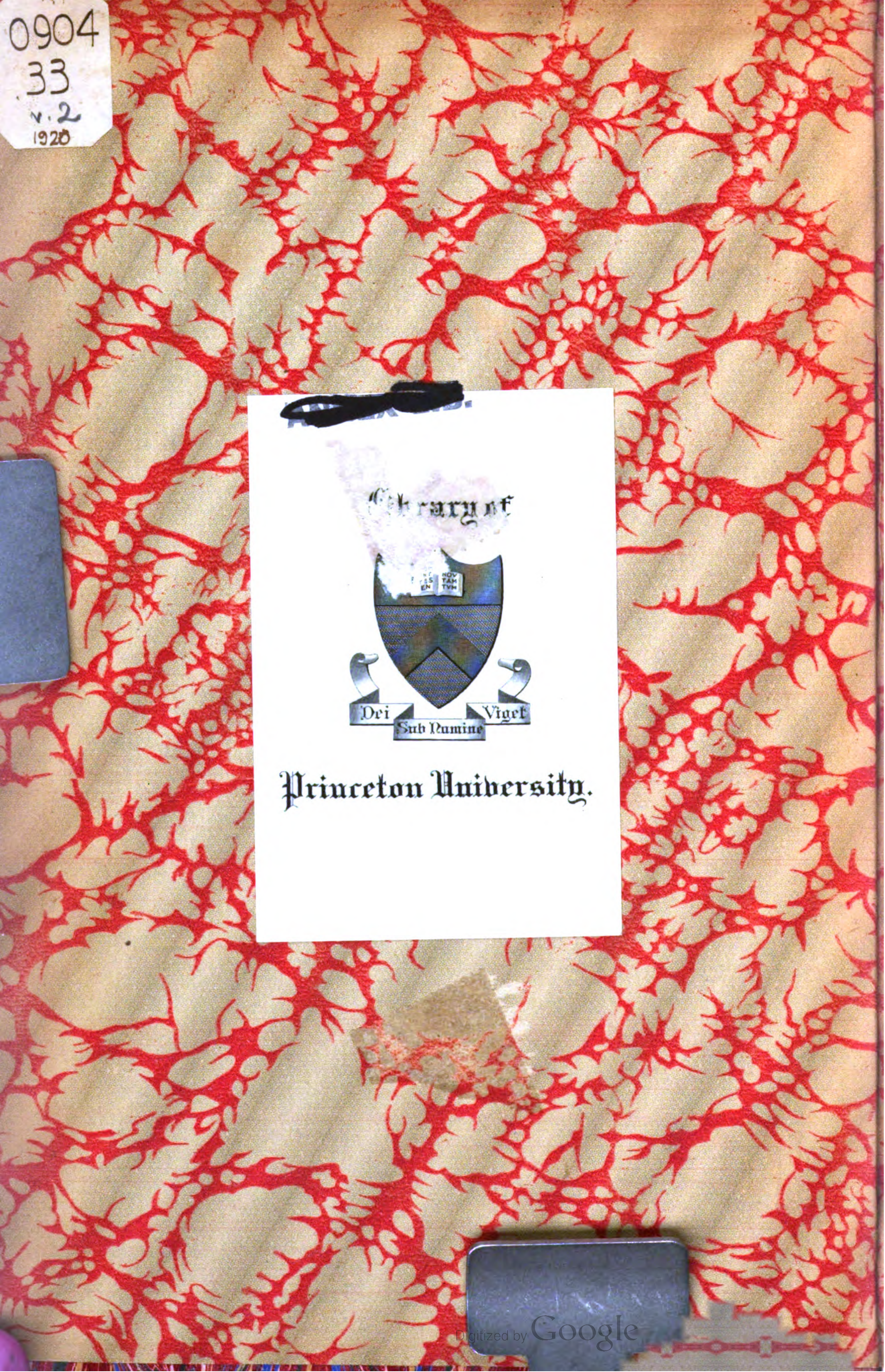
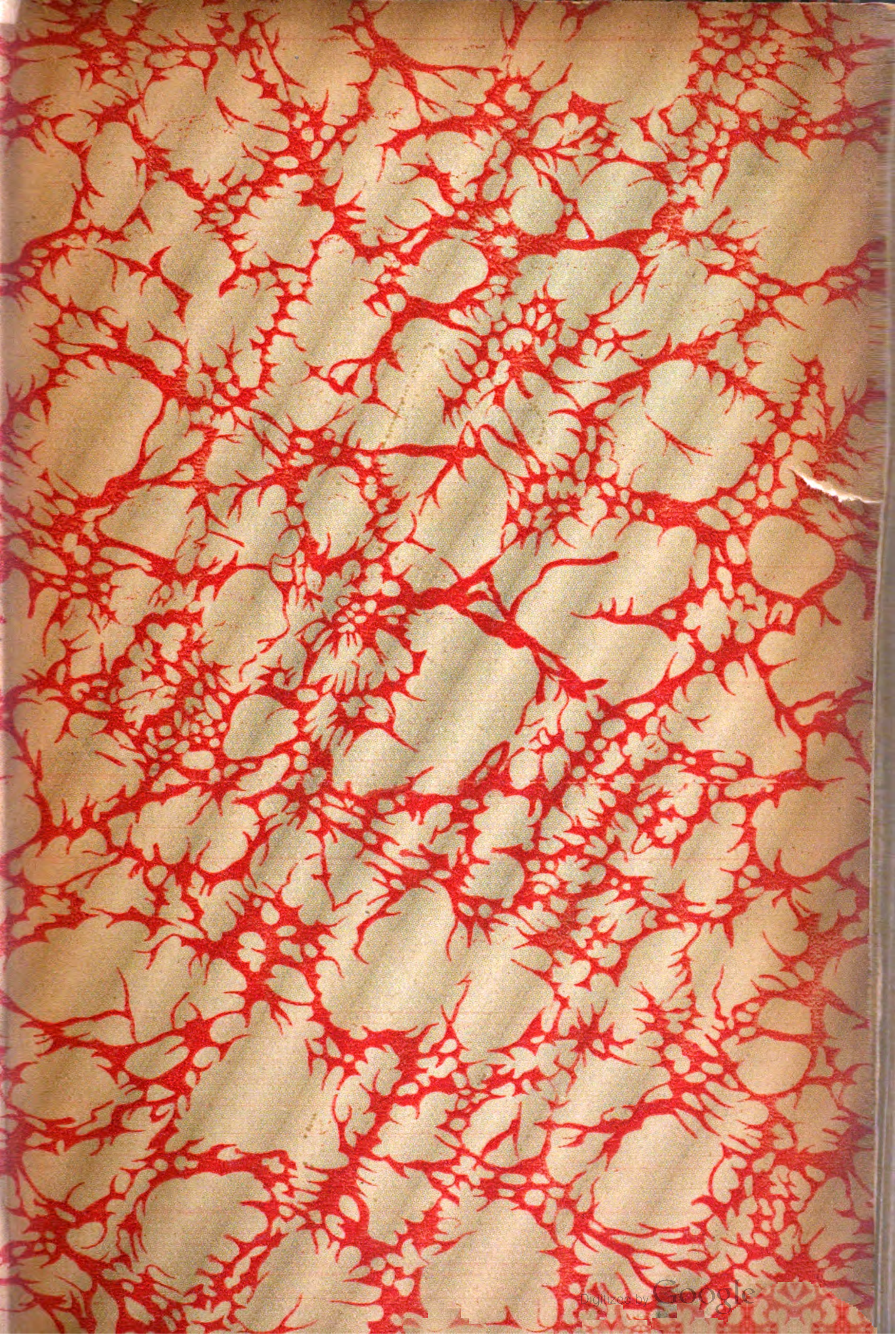
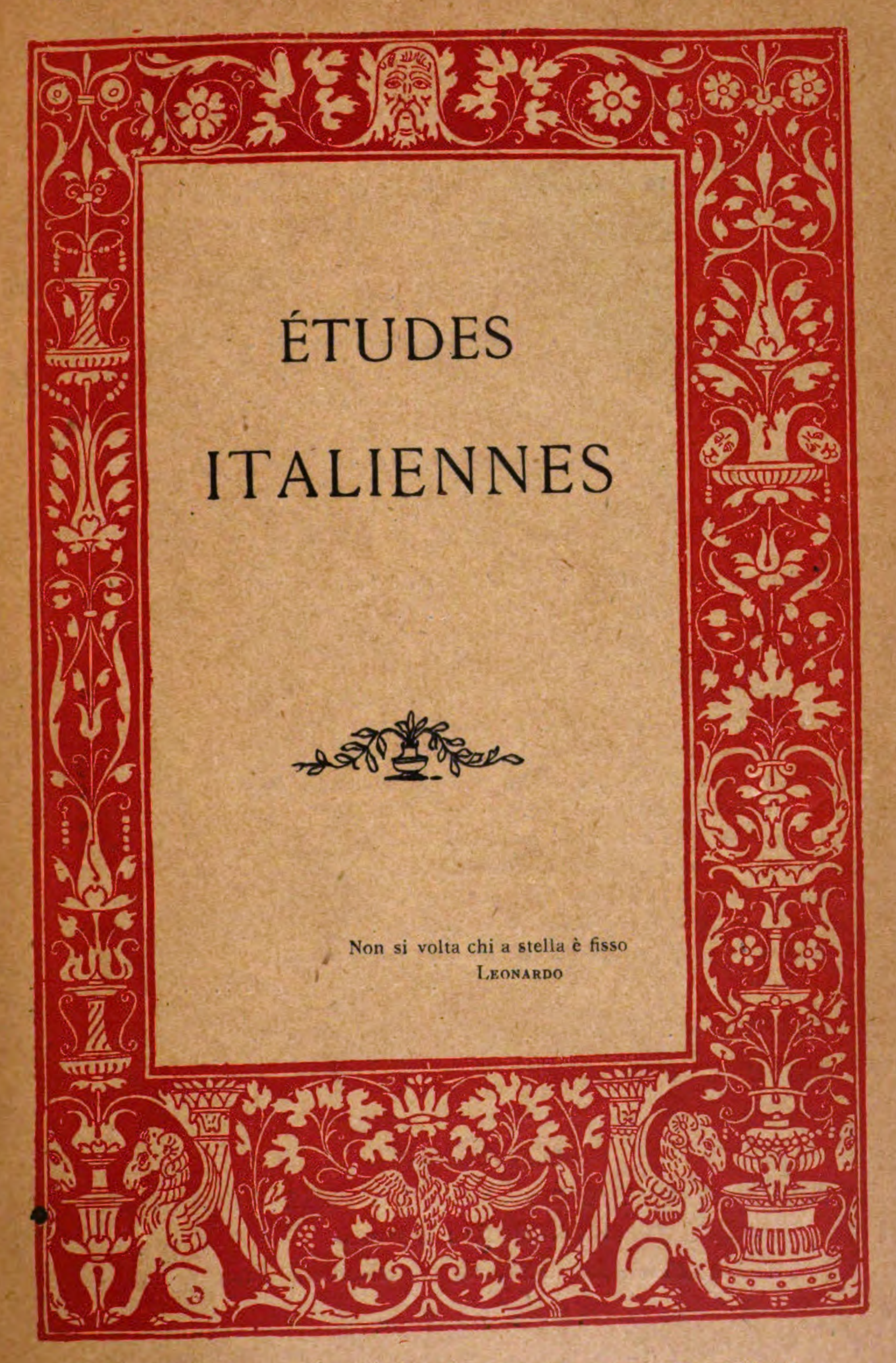



Princeton University Library
32101 076535002


0904
33
v.2
1920
Library of
Dei
Sub Numine
Viget
Princeton University.
Digitized by Google



2e ANNEE. N° 1 JANVIER 1920



ÉTUDES ITALIENNES

Non si volta chi a stella è fisso
LEONARDO

EDITIONS ERNEST LEROUX, 28, RUE BONAPARTE, PARIS (VIe)

ÉTUDES ITALIENNES

Publiées par l'Union Intellectuelle Franco-Italienne

Comité de Rédaction : MM. E. Bouvy, H. Hauvette, E. Jordan

Deuxième Année. — N° 1. — Janvier 1920

SOMMAIRE :

BIBLIOGRAPHIE

ABONNEMENTS :

FRANCE, ITALIE : **16** francs. — UNION POSTALE : **20** francs

UN NUMÉRO : **5** francs

Éditions Ernest LEROUX, 28, rue Bonaparte, Paris (VIe)

Notes sur l'influence artistique du « Songe de Poliphile »

Lettrés, érudits, historiens de l'Art, bibliophiles, connaissent aujourd'hui ce livre singulier écrit par un dominicain de Trévise, Francesco Colonna, et imprimé à Venise en 1499 par Alde Manuce, qui lui empruntera bientôt sa marque célèbre : le dauphin enroulé autour de l'ancre.

Je ne sais s'il en est dans la Renaissance italienne de plus attirant, malgré le fatras. Ce roman d'amour, tout pénétré d'hermétisme, récit d'un songe où passe et repasse l'allégorique Polia, est l'hymne d'adoration le plus fervent que le xv[e] siècle ait dédié à la beauté et à l'art antiques. Un moine architecte ou amateur d'architecture, dévot à Vitruve, l'a écrit. Archétypes de monuments, temple, thermes, amphithéâtre, porte triomphale, tombeaux, obélisque et pyramide ; objets d'art, comme vases, trépieds, chars, mosaïques ; mœurs quotidiennes, comme bains, festins ou « symposies », délassements amoureux dans les jardins de buis taillé et d'orangers ; cérémonies liturgiques, danses, triomphes, sacrifices, sont ressuscités avec une puissance de visionnaire, que stimule l'amour d'un néophyte. L'un et l'autre sont d'ailleurs servis par l'érudition considérable de F. Colonna, que notre Benoît de Court appelait dès 1533 « multiscius ». En dépit de l'insistance des descriptions, l'antiquité n'est pas celle d'un antiquaire : elle est animée par l'imagination et la sensibilité d'un poète. La déformation que lui infligent le génie spontané et la critique encore insuffisante du Quattrocento, ajoutent à la saveur. C'est de l'archéologie passionnée. Partout on sent une volupté secrète, amoureuse de l'épiderme du marbre et du nu féminin. Elle échauffe la prose lourde et

lente, encombrée de science bourbeuse, mêlée d'italien vulgaire, de latin, de termes forgés de toutes pièces en faveur de choses inouïes, qui dépassent le langage commun. Un esthétisme hyperesthésié, parfois frénétique, exalte les formes, les couleurs, les parfums et les sons La sensualité vénitienne s'empare ici des données fournies par le sol et la littérature antiques, par l'humanisme et la vie contemporains, et en fait des images étonnamment suggestives.

Aussi y a-t-il des illustrations. Souvent elles trahissent le texte, que le graveur n'a pas compris. Mais ce sont d'admirables bois, au trait ferme, assez fort, chargé d'encre mais sans bavures. L'aléa du tirage et le grenu du papier ancien ajoutent à ce qu'il a de généreux. Par là, bien que très sobre d'ombre et de modelé, il rend la vie. Il rend aussi merveilleusement l'aspect usé, inégal, des vieilles pierres, la ruine, qui tient tant de place dans l'ouvrage. C'est presque fruste, et toujours puissant. La verdeur de la taille égale celle de l'invention. Ces bois, qui commentent un texte obscur, restent clairs et toujours lisibles d'aspect, même quand il s'agit de rendre l'épaisseur de la forêt où Poliphile s'égare.

Ce beau livre devait avoir du succès en France. Il en eut dès le temps de Louise de Savoie, pour qui une lettre sur la Vertu fut ornée, un peu après 1512, d'enluminures inspirées de ses bois. C'est donc le meilleur du succès : l'influence. Celle-ci a été étudiée par Claudius Popelin, puis par M. Léon Dorez [1], dont un bel article, enfin équitable, ose affirmer, non seulement son action incontestable sur la pensée du XVI[e] siècle, sur le retour à l'idée antique de certains esprits indécis, et sur la renaissance des études historiques, mais encore son influence « vraiment extraordinaire sur l'art et la littérature du XVI[e] siècle, particulièrement en France ». A ces pages, je voudrais simplement ajouter quelques notes et réflexions.

Rabelais, qui a senti son goût pour le « symbole pythago-

1. *Revue des Bibliothèques*, t. VI, 1896.

rique » se développer à la lecture du Poliphile, en admire les hiéroglyphes. Il fait plus : au magnifique palais de Polia il emprunte des détails pour en orner son abbaye de Thélème[1]. Ces réminiscences, une fois signalées, ont ému chez nous ceux qui voudraient au chef-d'œuvre national des sources surtout françaises, et ils rappellent que Rabelais, pour nous donner l'idée des beautés de Thélème, évoque les châteaux récents ou en construction de Bonnivet, Chambord et Chantilly. Mais précisément, il dit Thélème « cent fois plus magnifique ». Or, le degré de plus de magnificence dont il dote son abbaye, c'est la mesure même de ce qu'il emprunte à *l'Hypnerotomachia* : la somptuosité du décor précieux, tout de cassidoine, de porphyre, de pierre numidique, de marbre serpentin ; la fontaine d'alabastre surmontée des Trois Grâces aux cornes d'abondance, et qui jettent l'eau par les mamelles, bouches et oreilles, fontaine décrite et gravée dans le *Songe*[2] ; les « beaux arcs d'anticque » et les « belles galeries longues et amples ». Quoiqu'on en ait, ces détails témoignent de la prééminence que même les esprits les plus pénétrés de la tradition française, accordent dès 1535 à l'antiquité et à l'Italie.

Quant au continuateur de Rabelais dans le V[e] livre de Pantagruel, ses emprunts sont fort nombreux et confinent au plagiat. Comme le livre conte le voyage en Lanternois vers l'oracle de la Dive Bouteille, la note bachique y domine. L'auteur, d'une verve plus grosse que celle des livres précédents, alourdit de matérialité les inventions du *Poliphile*, qui gardent jusque dans la bacchanale une certaine gravité noble, souvenir de l'antique. Beaucoup de réminiscences du texte ou des gravures ont été relevées par M L. Dorez avec une précision scrupuleuse. Il y faut ajouter la musique du bal-joyeux, en forme de tournoy, « serrée en la mesure plus que de hémiole, en intonation Phrygienne et bellique, comme celle qu'inventa jadis Marsias », et surtout « le Priapus plein de priapisme » voulant « priapi-

1. *Gargantua* Liv. I, chap. LIII, LV.
2. Fol. f. et f. v°.

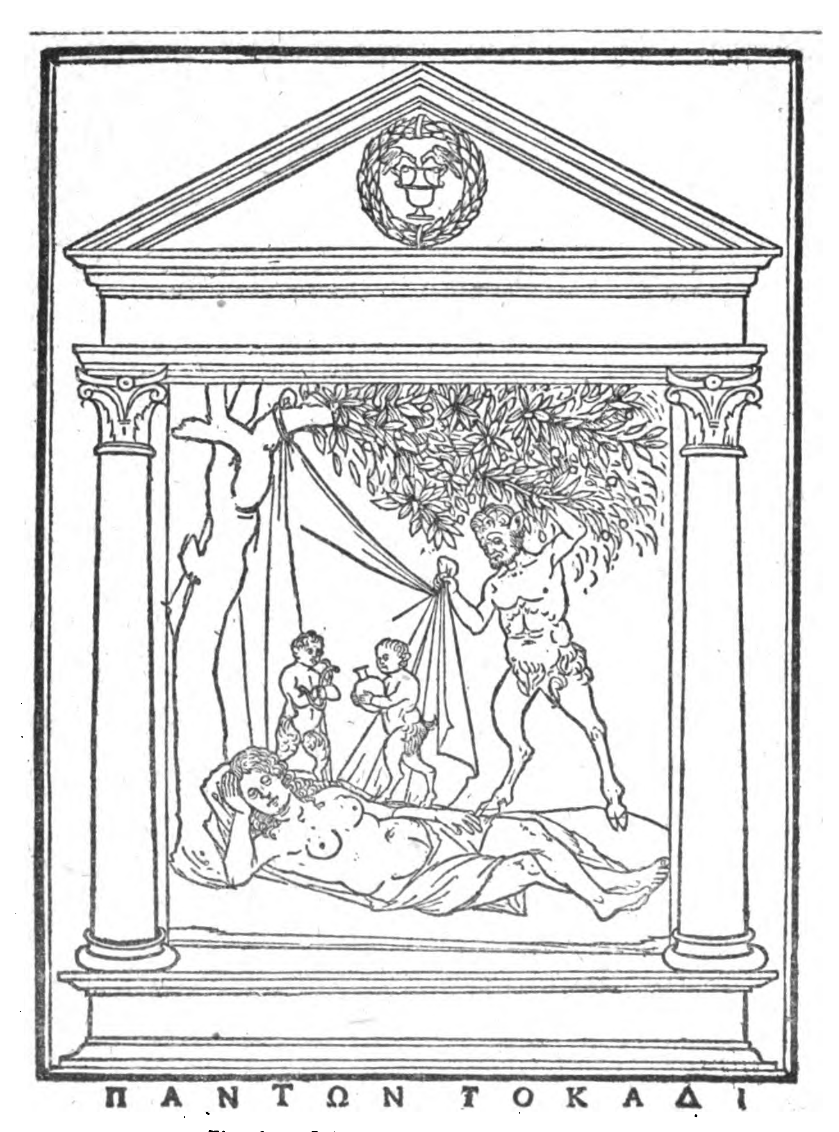


Fig. 1. — Priape et Lotis (*Poliphile* f° e 1)

ser » la nymphe Lottis pendant son sommeil[1]. C'est ici l'évocation de l'admirable bois du Poliphile[2] : sur le bas-relief d'une fontaine de marbre, le chèvre pieds vient voiler ou dévoiler, tout doucement, la nymphe qui dort, la joue sur le coude, à l'ombre d'un grand rameau. Dans ce magnifique motif plastique, qui associe en un groupe harmonieux deux attitudes et deux nus contrastés, on reconnaît *l'Antiope et Jupiter* de Titien, et bien d'autres œuvres qui ne sont que des variations. C'est l'*Hypnerotomachia* qui, pour la première fois en 1499, paraît avoir donné au thème un ample développement.

Enfin l'auteur du Ve livre, qui se souvient du livre italien, lui prend la conception vitruvienne de l'architecture chiffrée. Dans le temple de la Dive-Bouteille, la belle fontaine « fantastique » est édifiée sur des nombres et des proportions dont le comput nous est étalé. C'est le triomphe de la géométrie et de la composition canonique[3]. Or, elles régnaient aussi dans l'architecture de la Belle-Porte et du temple de Vénus Physizoé. Seulement chez l'italien, disciple des anciens et d'Alberti, elles s'achèvent en effet musical ; l'eurythmie est toujours chez lui le but du chiffre. On sait que c'est le *Poliphile* qui, à la Renaissance, a le plus fortement exprimé le besoin de retrouver dans l'architecture une musique pétrifiée. De plus, le texte et la gravure italiens[4] ont gardé, au moins une fois, la souplesse des combinaisons chères à la Vénétie du xve siècle. Le temple rond de Vénus Physizoé a beau être à l'antique et porter une coupole : celle-ci repose sur des nervures, et ces dernières sont contenues par des arcs boutants et des contreforts à arcades, « pour réduire l'épaisseur des murs » ! Ainsi, par la grâce de Venise, quelques traditions gothiques s'associent encore, en 1499, aux formes romaines (pl. 2). Le Pantagruel de 1564 est bien plus classique : il oublie cet exemple, et même celui de

1. L. V. chap. XXV, XL.
2. Fol. e 1 ; pl. 1.
3. Chap. XLII.
4. Fol. n VI.

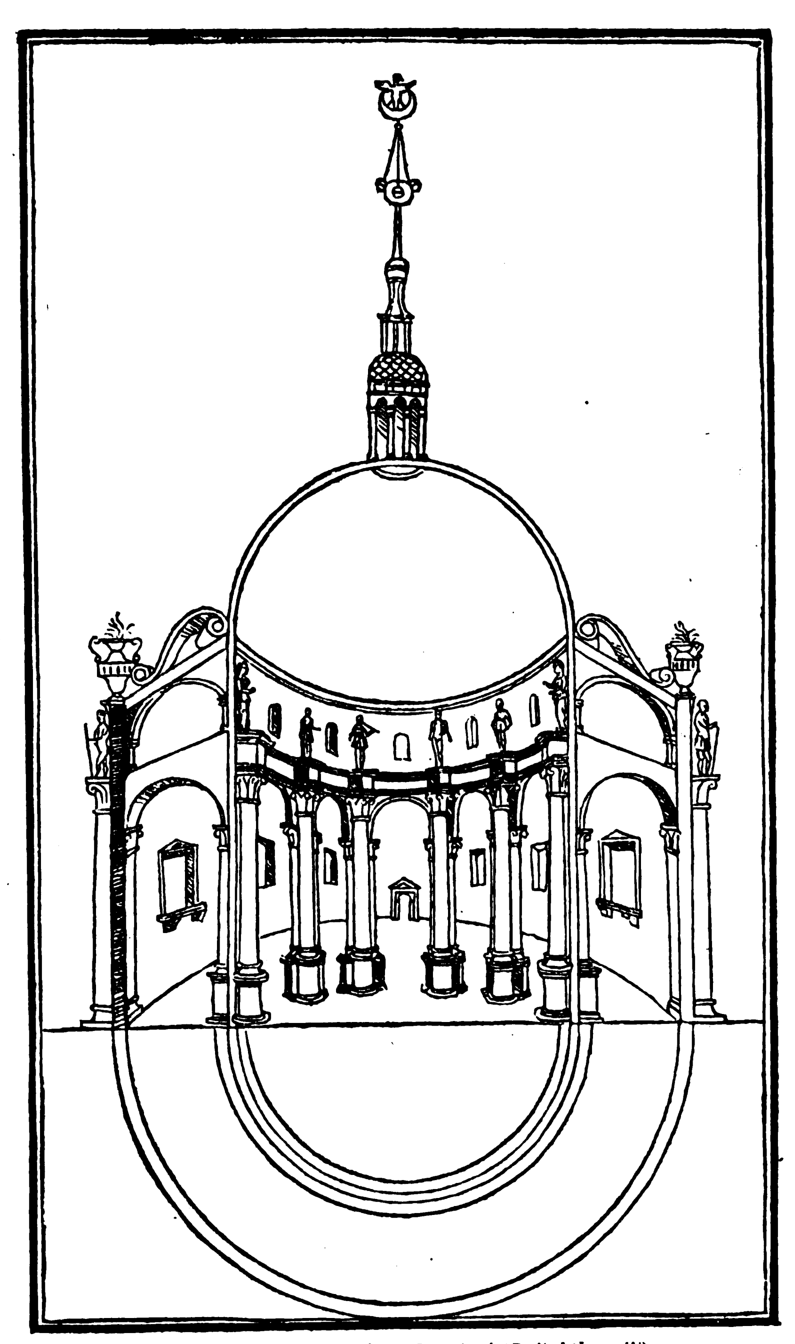


Fig. 2. — Temple de Vénus Physizoé (*Poliphile n iii*).

l'abbaye de Thélème, où dès 1535 Rabelais, à la fois français de



Fig. 3. — Triomphe de Cupido (*Poliphile* f° y i v°).



Fig. 4. — Triomphe d'Apollo (Champ Fleury f° V v°).

Touraine et pélerin de la vieille Rome, réalisait le même compromis délicat.

Geoffroy Tory, imprimeur, libraire, dessinateur, graveur,

humaniste, lui aussi fervent de Rome et de l'antiquité, fut hanté du *Poliphile*. On a signalé les souvenirs qu'en garde le savoureux ouvrage le *Champ-Fleury*, publié en 1526, mais sans insister assez, semble-t-il, sur l'analogie de style entre le beau bois qui représente le triomphe d'Apollo[1] et les triomphes gravés dans le *Poliphile*. Les trophées portés par les nymphes du *Champ-Fleury* sont dessinés comme ceux du triomphe de Cupido, parfois avec les mêmes éléments (pl. 4); et le Bacchus jeune, énorme poupon bouffi, qui ploie sous les liens derrière le char d'Apollo, est le frère de celui qui dans le *Poliphile*, représente l'Automne vineux. De plus, Cl. Popelin a bien vu que Tory, qui veut instaurer sur les ruines des caractères gothiques la belle lettre italique ou classique, et en cherche la beauté dans les proportions humaines, en emprunte au *Poliphile* les mesures. Mais ici encore on peut attirer l'attention sur l'allégorie de la lettre Z. Le trophée, que le petit génie tient au bout d'une hampe, associe des éléments nouveaux, le toret et la plume, emblèmes du graveur-libraire; mais le principe de la composition est le même que pour les trophées soulevés dans le *Poliphile* par les suivantes du cortège de Danaé.

Petits détails? non. Il s'agit du zèle enthousiaste que les hommes de la Renaissance, qui rendaient à la pensée un culte enivré, ont apporté à décorer son vêtement extérieur : le Livre. Libraires et imprimeurs, surtout à Paris et à Lyon, ont vu dans le *Poliphile*, non seulement l'acte le plus éclatant de leur commun sacerdoce, mais le chef-d'œuvre de la corporation, le grand modèle typographique, obtenu par une rencontre unique : Venise, ardent foyer d'humanisme, un graveur de génie, les presses d'un Alde Manuce, et le mécénat d'un Léonardo Crasso! Comme Alde, ils ont voulu avoir chacun une marque, où devise et symbole, tout en prévenant les contrefaçons, recèlent la confidence d'un idéal, toute une petite philosophie. Comme la marque aldine (le dauphin enroulé

1. Pl. 3

autour de l'ancre), celle de G. Tory, le célèbre Pot cassé[1], est empruntée à une gravure du *Songe*[2]. Cela, on le sait; et que Tory admirait autant que Rabelais les hiéroglyphes inventés par F. Colonna. Mais je crois qu'il en doit aussi le détail aux gravures italiennes, sans cesser d'ailleurs d'être original. Au dessus de l'urne, le soleil rayonnant, qui signifie l'inspiration, est le souvenir des flammes qui rayonnent de Jupiter quand il visite Danaé. Le petit enfant qui s'envole vers le soleil, et qui est peut-être l'âme d'Agnès Tory, paraît sur les bas-reliefs qui, dans le livre italien, ornaient le char de la mortelle aimée du dieu : ici c'est Cupido qui perce de sa flèche le ciel, d'où tombe la pluie d'or, ou qui s'élance vers Jupiter auréolé d'éclairs. Les feuillages qui décorent le Pot cassé sur une des marques de Tory, décorent dans le *Poliphile* l'urne du char de Bacchus et l'amphore à parfums du triomphe de l'Amour. Aux anses du Pot cassé deux tillets sont suspendus, comme deux pendants d'oreilles, portant l'inscription NON PLVS : c'est le souvenir des nombreux tillets aux inscriptions à l'antique, qu'offrent les gravures du *Poliphile*. Ces multiples et menues réminiscences sont intéressantes, parce qu'elles trahissent chez le plus intelligent, le plus artiste, et le plus humaniste, de nos imprimeurs de la Renaissance, une véritable obsession.

La signification même du hiéroglyphe de Tory s'inspire de celle de la gravure italienne. Le Pot cassé percé d'un toret, c'est, selon les explications de Tory[3] lui-même, notre corps fragile, percé et brisé par le Fatum. Et remarquons qu'il paraît pour la première fois en 1523 comme sa marque typographique : c'est très probablement l'urne funéraire à l'antique, qui est censée renfermer les cendres de sa fille, morte le 25 août 1521. Dans une poésie latine de la même époque, il fait parler la fillette du fond de l'urne où reposent ses restes, et qu'il dit avoir lui-même dessinée pieusement et décorée de gemmes. Ainsi, la

1. Aug. Bernard, *Geoffroy Tory* p. 71.
2. Fol. 9 V.
3. P. XLIII; voir pl. 6.

marque de l'imprimeur est le symbole de la douleur paternelle. En tous cas, la pensée de la mort est là, sous une belle forme antique. Or, voyez la gravure du *Poliphile*. C'est aussi une urne funéraire romaine. Poliphile et Polia, errant dans les ruines du Polyandrion, la heurtent parmi des sépulcres brisés, dans le souterrain où rôdent la terreur et les oiseaux de nuit. Elle n'a plus qu'une anse; sa panse est rompue; et sur la base une inscription en majuscules romai-



Fig. 5, — Urne antique (*Poliphile* fº 9 v.).



Fig. 6. — Pot cassé de Geoffroy Tory.

nes dit : ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΒΕΒΑΙΟΤΕΡΟΝ ΟΥΔΕΝ « Rien n'est plus certain que la mort » (pl. 5).

G. Tory, poète et malheureux, a donc senti l'arrière-goût de mélancolie qui se dégage de *l'Hypnerotomachia* et qui donne à certaines pages un charme pénétrant. Le sentiment des ruines est né sur le sol italien, couvert encore en 1499 des vestiges

de l'antique Rome, et c'est dans le *Songe de Poliphile* qu'il a trouvé, même après Pétrarque, le Pogge, et Pie II, sa plus forte expression. Pour la première fois, la ruine est idéalisée. Les restes de la Belle Porte, de l'amphithéâtre de l'île de Cythère, surtout du Polyandrion[1], sont immenses et colossaux. La solitude les entoure, ainsi que le silence, accentué par la chûte des petites pierres que déplacent les lézards. La vétusté les a cassés, la végétation sauvage les enlace. Ce sont précisément, et déjà, les trois aspects qui feront la ruine pittoresque. Voilà la tradition créée, pour la littérature et pour l'art. De plus, elles sont émouvantes par l'émotion même du pieux pèlerin. Devant cet effondrement du passé le plus grandiose, la pensée de F. Colonna est frappée de stupeur. Que de pareils chefs d'œuvre, ce temple circulaire tout en marbre augustal, « le Très Saint Aphrodise » ; que cette pyramide en marbre de Paros et syénite, de 3.000 pieds romains ; que ce Polyandrion de pierre persique, aux granulations roses, tous construits par les divins architectes qui ont fait de Rome la « sublime et vagabonda Imperatrice », gisent en morceaux, c'est le pire forfait du Destin. Ces morceaux eux-mêmes, si précieux parce qu'ils sont beaux et parce qu'ils sont des reliques, corniches, frises, architraves, tambours cannelés, chapiteaux, il souffre de savoir qu'ils tomberont en poussière. Des tertres seuls marqueront leur place, coiffés d'euphorbes et de capriers. Alors, il s'approche ; son cœur s'arrête. Dans son horreur sacrée, il trouve spontanément des mots analogues à ceux de Dante devant les spectacles inouïs de l'au-delà. Puis, parce qu'il est artiste, il se reprend, se penche, et prend des mesures. Le disciple de Vitruve se hâte de fixer en chiffres le secret de cette beauté !

Les gravures ajoutent leur expression à celle du texte[2]. Deux surtout sont fort belles, et réputées : la quatrième, où Poliphile

1. Foi. p. VII v°.
2. Huelsen a prouvé (*Bibliofilia*, Florence, t. XII, p. 162) que ce sont des souvenirs des antiquités romaines, mais poétisés.

erre parmi les blocs sculptés, dispersés entre les plantes sauvages, et rencontre le familier des ruines, le lézard ; puis la gravure des ruines du Polyandrion, que Poliphile et Polia

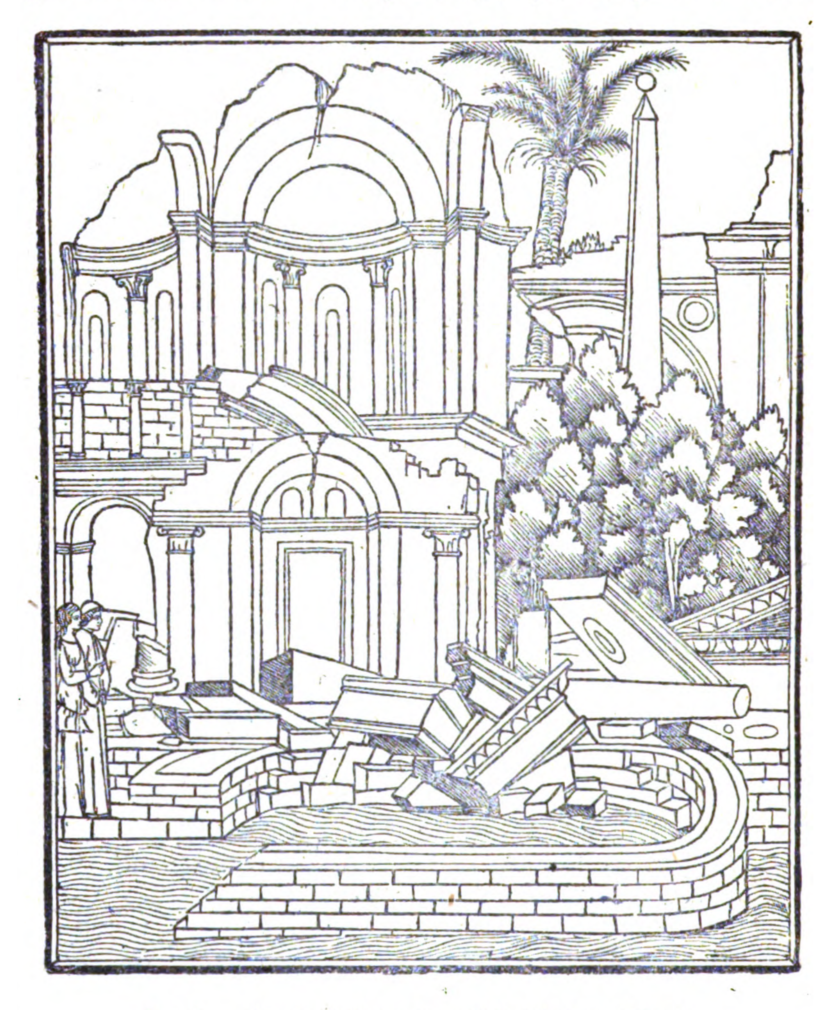


Fig. 7. — Ruines de Polyandrion *Poliphile* f° p. VIII v°)

découvrent tout à coup, éblouis, à la lisière d'une forêt. Celle-ci est le chef d'œuvre du livre. Elle n'égale pas la suggestion du texte, où la ruine, couverte de criste marine, se dresse au

bord de la mer dans la caresse de la brise; si énorme, qu'elle s'enfonce dans le sol en cavernes, où dorment les tombeaux sous la fiente des chauves-souris. Elle est cependant bien expressive.

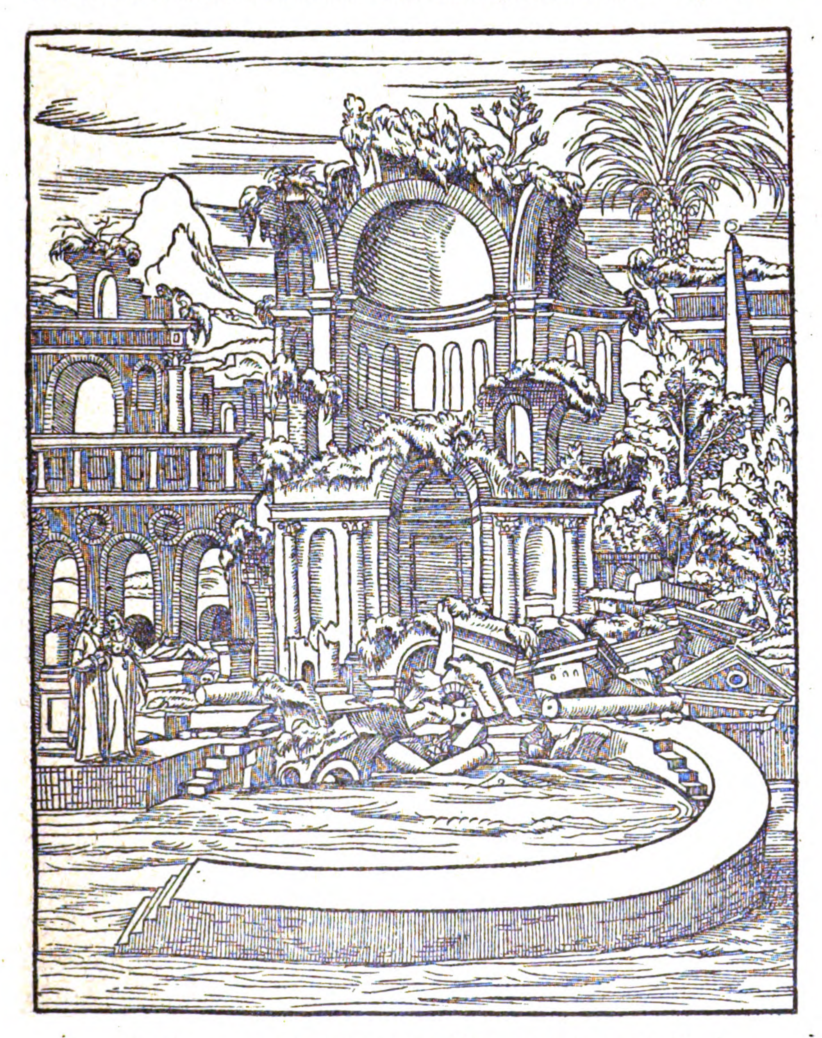


Fig. 8. — Ruines de Polyandrion (*Traduct. J. Martin*, p. 83 v°).

Le trait saisissant est l'amoncellement. Ici, le graveur a bien traduit une des impressions qui reviennent souvent dans le texte : écroulement énorme, accumulation, entassement de

pierres brisées. La ruine remplit la page, qui en est comme oppressée. La végétation est moins abondante que dans le texte, mais un palmier s'élance près de l'obélisque, des lentisques ou myrtes buissonnent derrière un fronton tombé. Poliphile et Polia sont là, dans un coin, tout petits devant ces colosses, immobiles, silencieux (pl. 7).

Or, texte et gravures ont agi sur notre art. D'abord, la gravure de la première traduction française (1546), qui est peut-être de Jean Goujon, reproduit celle du *Poliphile*; mais avec de curieuses différences. Le style est d'une aisance distinguée, le trait recherche plus volontiers la flexion; surtout l'art se fait plus explicite. La ruine, très travaillée, offre plus de cassures et de folles végétations. L'artiste, poussant plus loin les leçons de son modèle, renchérit sur l'effet pittoresque et poétique (pl. 8). — Parmi les marques de libraires-imprimeurs[1], plusieurs comme celle de Jean Barbé en tête du premier et second livres d'Architecture de Serlio, traduits par Jean Martin (1545), offrent à l'arrière-plan de beaux entassements de ruines antiques, qui sont des réminiscences. Impossible d'invoquer l'exemple des peintres du Quattrocento, pas même le poignant Saint-Sébastien de Mantegna, lié à un superbe portique effondré, comme si la soldatesque voulait venger par son martyre l'écroulement du monde antique. L'œuvre, apportée en France pendant les guerres d'Italie paraît être toujours restée en Auvergne. On ne saurait non plus alléguer l'influence directe des ruines romaines : il s'agit de ruines idéalisées, de compositions déjà romantiques, toutes pénétrées du sentiment nouveau.

Du reste, il arrivait que le *Poliphile*, texte et gravures, primât le souvenir des ruines réelles. Rabelais, quand il écrit le Quart livre en 1548 ou 1552, était allé à Rome (1534, 1536, 1539-1542), il s'était occupé de la topographie romaine, et avait publié à Lyon (1534) la *Topografia* de Marliani. Or, quand il dit[2] les vestiges qui gisent dans l'Isle des Macréons

1. Cf. Silvestre, *Marques typographiques*, 1853.
2. Pantagruel, chap. XXV du L. IV.

« par la Forest umbrageuse et déserte...., plusieurs vieulx Temples ruïnez, plusieurs Obelisces, Pyramides, Monuments et Sepulchres antiques. avecques Inscriptions et Epitaphes divers, les uns en lettres Hiéroglyphicques, les aultres en languaige Ionicque, les aultres en langue Arabicque.... », il a dans la mémoire, non les restes authentiques de la ville des Césars, mais la gravure du *Poliphile*, qu'il mentionne et exploite ailleurs copieusement. C'est que l'art exalte le réel. D'ailleurs, Rabelais manque absolument de cette sensibilité poétique spéciale, qui s'exhale du *Songe* et a pénétré l'âme moderne. Il énumère les édifices écroulés, sans chercher à donner l'impression profonde de ce qui fut et n'est plus. Le hiéroglyphe et l'épigraphie, dont Epistémon « feit extraict curieusement », priment le morceau d'art brisé. Ni frère Jean ni Panurge n'ont la vision soudaine, éblouie, des marbres splendides, après l'ombre de la forêt, comme l'ont Poliphile et Polia. Non : c'est une visite derrière un guide, « le vieil Macrobe », qui montre « ce qu'estoit spectable et insigne. » !

Dès lors, la représentation des ruines est partout dans la gravure française du XVIe. La preuve que l'*Hypnerotomachia* y est pour quelque chose, c'est que les *Emblemata* d'Alciat (éd. 1548), où il y en a beaucoup, contiennent d'autres réminiscences précises, comme l'ancre au dauphin et les cornes d'abondance croisées. Du Cerceau, qui a possédé un exemplaire de l'ouvrage vitruvien, et les dessinateurs qu'il grave, s'en sont souvenus dans la série des « Fragments antiques » : même rapprochement d'édifices disparates, et anonymes puisqu'ils sont imaginés ; même façon d'en dresser en l'air la vétusté ou d'en disperser à terre les morceaux. Sans doute, après 1550, la ruine proprement romaine, authentique et identifiée bien ou mal, s'imposera à la gravure : c'est celle qu'exploiteront une légion de graveurs antiquaires, à la suite d'Etienne Dupérac. Mais à côté, il y a la ruine composée, proprement pittoresque et poétique, où se posent la ronce et la mélancolie. Le lyrisme de l'artiste y ajoute souvent aux effets

communs de la vétusté, de la barbarie, et de la luxuriance végétale. Celle-ci trouve sa place dans notre art dès la Renaissance, mais moins grande qu'en Italie. La gravure du *Poliphile* commence la série qui aboutira aux fantastiques Piranesi.

(*A suivre*). R. SCHNEIDER.

Pour et contre l'influence italienne en France au XVIe siècle[1].

A partir des dernières années du xve siècle, tous ceux qui cultivaient les lettres, en France, tournèrent les yeux vers

1. Notre regretté maître et ami Émile Picot avait publié dans le *Bulletin italien* de Bordeaux (1901-1904 et 1917-1918), six chapitres de sa magistrale étude historique sur *Les Italiens en France au XVIe siècle*, dont le tirage à part s'élève à 300 pages. — Peu de temps après sa mort, Mme Picot a bien voulu nous remettre quelques paquets de notes, trouvées parmi ses papiers, qui paraissaient se rapporter à ce travail de longue haleine. Bon nombre de ces notes étaient inutilisables pour tout autre que pour leur auteur ; mais en revanche, il s'y trouvait une suite de trente et quelques feuillets entièrement rédigés, numérotés (après diverses corrections) de 342 à 374, et portant ce titre : *VII. — Influence de l'Italie sur la langue et la littérature des Français. — Réaction contre l'influence italienne.* Le chiffre VII prouve que nous sommes en présence de la première ébauche du chapitre qui devait suivre le dernier publié dans le *Bulletin italien* (t. XVII XVIII). Mais à quelle époque remontait cette ébauche?

D'après certains indices, nous croyons pouvoir affirmer qu'elle remonte à une vingtaine d'années. On trouvera dans la note suivante la preuve que le début de ce chapitre a été rédigé avant la publication de l'étude consacrée par M. H. Hauvette, en 1903, aux traductions de Boccace par Laurent de Premierfait ; et beaucoup d'autres indices concordants peuvent être relevés ; d'autre part on trouve des références à des ouvrages imprimés en 1895, 1898. Il est évident qu'après avoir mis sur pied l'ensemble de son grand travail, Em. Picot en a repris les chapitres un à un, et les a enrichis de tous les trésors de son érudition, en vue de les publier. Le chapitre VII est resté en dehors de cette revision. Il est donc moins nourri que les précédents; et puisqu'il a moins d'ampleur, nous n'avons pas cru devoir le publier comme une suite, mais plutôt comme un chapitre isolé, comme une simple ébauche, qui présente cependant un vif intérêt. Nous le publions tel quel, c'est-à-dire sans essayer de le compléter par de nouvelles recherches ou par une bibliographie entièrement mise à jour; nous n'avons fait que le minimum de retouches strictement indispensables, satisfaits d'avoir rendu ce dernier témoignage d'affection à un maître qui a grandement honoré les études franco-italiennes, et dont nous conservons pieusement le souvenir. Notre ami M. Lucien Auvray a bien voulu revoir, sur les originaux, les textes et les références se rapportant aux manuscrits du fonds français de la Bibliothèque Nationale. (*Note de la Rédaction.*)

l'Italie. Ils reçurent d'abord avec une merveilleuse ardeur les leçons des grands humanistes qui, formés eux-mêmes par les derniers représentants de l'hellénisme, mettaient à profit l'imprimerie pour faire connaître au monde entier les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Puis les lettres anciennes ne suffirent plus à nos poètes et à nos érudits. Ils se jetèrent avec non moins d'ardeur sur les ouvrages écrits par les Italiens en langue vulgaire.

C'était là un fait tout nouveau. On peut citer avant la fin du XVe siècle quelques traductions françaises d'œuvres vulgaires, par exemple la traduction de Dante dont le manuscrit est conservé à Turin; mais ce sont là des exceptions infiniment rares[1]. La France avait propagé par toute l'Europe ses chansons de gestes; il semble qu'elle n'ait connu, par contre, que les ouvrages écrits à l'étranger en langue latine. L'étude de l'italien devint alors générale chez tous les hommes instruits ou qui aspiraient à le devenir.

Ce fut, à ce qu'il semble, dans les dernières années du règne de Louis XII que Jehan Le Maire, qui avait visité l'Italie, composa *Le Traicté intitulé la concorde des deux langages*, curieux traité dans lequel il met sur le même pied le français et l'italien, et s'applique à reproduire la forme des tercets. D'après lui, toute querelle doit cesser entre les deux pays; Jehan de Meun, Froissart, Alain Chartier, Meschinot, les deux Greban, Jacques Millet, Molinet, Georges Chastelain et Guillaume Cretin valent Dante, Pétrarque, Boccace, Philelphe et Séraphin; une sorte d'union littéraire doit s'établir entre les deux pays et précéder l'entente politique. Après avoir dit que ses amis l'ont engagé à écrire

1. Ici Em. Picot a ajouté en marge, au crayon : « Lorsque Laurent de Premierfait, au commencement du XVe siècle, avait voulu traduire le Décaméron de Boccace, il s'était contenté de mettre en français un texte latin. » Cette addition même semble antérieure à la publication de la thèse latine rappelée dans la note précédente : *De Laurentio de Primofato*, etc., Paris, 1903. Sur diverses traductions d'œuvres italiennes de Boccace remontant au XVe siècle, sans intermédiaire latin, comme le *Filostrato* et la *Teseide*, voir *Bulletin italien*, t. VII, 298 et t. VIII, 189. (*Note de la Réd.*)

cet opuscule, il ajoute : « Aucunes autres raisons concurrentes et non discrepantes me y ont incité; c'est assavoir que, au temps moderne, plusieurs nobles hommes de France frequentans les Itales se delectent et exercitent audit langage toscan à cause de sa magnificence, élégance et douceur, et, d'autre part, les bons esprits italiques prisent et honnorent la langue françoise et se y deduisent mieux qu'en la leur propre, à cause de la resonance, de sa gentillesse et courtoisie humaine. Une autre raison encores m'ha à ce stimulé, c'est de persuader, autant qu'en moy peult estre, la paix et union perpétuelle entre lesdites deux nations et langues, lesquelles sont en partie amies et concordantes l'une à l'autre, mais pour la plus grand part ennemies[1]. »

L'idée d'une sorte de communauté littéraire entre la France et l'Italie fut acceptée et propagée par nombre d'auteurs français pendant la première moitié du XVIe siècle. La langue italienne fut considérée comme un trésor, dans lequel puisèrent les poètes, les courtisans, les hommes de guerre[2]. L'influence de l'Italie est visible daus les œuvres de Clément Marot et de ses contemporains : Marguerite d'Angoulême, Bonaventure Des Périers, Mellin de Saint-Gelais, Maurice Scève, Jean Des Gouttes, Antoine Héroët de la Maison Neufve, Claude Colet, Gilles d'Aurigny, Guillaume des Autels, Olivier de Magny, Bérenger de La Tour, Guillaume de la Tayssonnière, etc. Cette influence fut encore plus sensible chez les poètes de la Pléiade, qui s'appliquèrent à reproduire les formes de la poésie italienne et firent de nombreux emprunts à la langue de nos voisins d'au-delà des Alpes. Ronsard et ses amis s'appliquèrent à l'imitation des modèles italiens autant qu'à celle des modèles antiques.

1. *Œuvres de Jean Lemaire de Belges, publiées par J. Stecher*, III, 100.

2. *Due Littere inedite di Vincenzo Borghini a Cosimo I. Fratellanza tra la lingua francese e la italiana affirmata ne primi anni del secolo XVI*; Firenze, 1874, in-4, publiées par P. Fanfani, à 15 exemplaires.

Pontus de Tyard dit en tête de sa traduction des *Dialogi di amore* de Leone Ebreo (1551) :

« Vous y trouverez, sçay je bien, non seulement un grand nombre de mots, mais aussi quelques paroles entières, non adoptées ou receues de nostre langue, desquelles il m'est force d'user pour ne pouvoir autrement déclairer ce que l'italien prend du latin son père mot pour mot. Et s'est trouvé le françois, non encores orné de maints vocables de la philosophie, en cest endroit si povre, que j'ay esté contraint luy donnant du mien, emprunter de l'autruy. Ce que j'ai bien voulu vous faire entendre, à fin que si la délicatesse de voz oreilles, remplies des plus musicales harmonies auxquelles les muses se pourroient exercer, en est aucunement offensée, j'en aye plus facilement pardon, et aussi que congnoissiez le desir que j'ay de m'employer à vous donner plaisir estre si grand, que je préfère l'accomplissement d'iceluy à la crainte que je pourrois avoir d'estre repris pour trop entreprendre » .

L'Italie tient une grande place dans les œuvres et dans la vie même de Joachim du Bellay.

Parti pour Rome, vers 1552, avec son parent le cardinal Jean du Bellay, Joachim passa quatre ans et demi en Italie. Il parut d'abord ne pas se résigner à l'éloignement du sol natal, et les *Regrets* qu'il composa sur la terre étrangère sont pleins de touchants souvenirs. Peu à peu cependant, il s'habitua à cette vie nouvelle. *La vieille Courtisanne*[1] prouve surabondamment qu'il pénétra tous les secrets de la ville éternelle, et qu'il en posséda la langue. L'amour de Faustine, de cette belle qu'il a chantée tantôt sous son vrai nom, tantôt sous celui de Columba ou Columbelle, acheva de le séduire. Aussi, quand il revit l'Anjou, fut-il surpris de s'y trouver isolé :

Mille soucis mordans je trouve en ma maison
Qui me rongent le cœur sans espoir d'allegeance.
Adieu, doncques, Dorat, je suis encor Romain.

dit-il à Jean Dorat dans un de ses sonnets[2].

Il chercha vainement la fortune à Paris : devenu sourd, privé de tous ses protecteurs, il se sentit rongé par la tristesse. Le

1) Ed. Marty Laveaux, II, 382.
2) Ed. Marty Laveaux, II, p. 228.

découragement où il tomba ne fut certainement pas étranger à sa mort arrivée le 1er janvier 1560.

Un de ses derniers ouvrages, la traduction amplifiée d'une épître latine de Turnèbe, contient un passage qui peint à merveille le charlatanisme des Français italianisés qui se glissaient à la cour :

Premier, comme un marchand, qui par le navigage
S'en va chercher bien loin quelque estrange rivage
Afin de trafiquer et argent amasser,
Tu dois veoir l'Italie et les Alpes passer,
Car c'est de là que vient la fine marchandise
Qu'en bëant on admire et que si hault on prise,
Si le rusé marchand est menteur asseuré,
Et s'il sçait pallier d'un fard bien coloré
Mille bourdes qu'il a en France rapportées,
Assez pour en charger quatre grandes chartées ;
S'il sçait, parlant de Rome, un chacun estonner ;
Si du nom de Pavie il fait tout resonner;
Si des Vénétiens, que la mer environne,
Si des champs de la Pouille il discourt et raisonne ;
Si, vanteur, il sçait bien son art authoriser,
Louer les estrangers, les François mespriser,
Si des lettres l'honneur à luy seul il réserve
Et desdaigne en crachant la Françoise Minerve[1].

Vauquelin de la Fresnaye, Passerat, Bertaut, Des Portes poussent parfois l'imitation jusqu'au plagiat. Pour ne parler que de Des Portes, il semble que tous les poètes italiens lui aient été familiers; il a traduit Pétrarque, Sannazaro, Girolamo Muzio, Bembo, Giovanni Mozzarello, Guidiccioni, Coppetta, Molza, Angiolo di Costanzo, Bernardino Tomitano, Antonio Tebaldeo, Domenichi, Giovan Paolo Amanio, Bernardino Rota, Tansillo, Girolamo Angerianio, Antonio Brocardo, Pietro Aretino, Lorenzo de' Medici, Michel-Ange, Tasse, etc, etc[2].

On peut constater la même imitation servile chez Gilles Durand de la Bergerie, chez Malherbe et chez Mathurin Régnier.

L'invasion de la France par les Italiens, l'influence de leur

1. Ed Marty Lavaux I, 469.
2. Voy. F. Flamini *Studi di storia letteraria*, Livourne, 1895; 346-368, 433-439

littérature sur la nôtre fit que la connaissance de leur langue se répandit, non seulement à la cour, mais chez les hommes de guerre, chez les marins, chez les diplomates. Nul ne put se vanter de posséder une éducation soignée, s'il ne comprenait et ne parlait l'italien. Aussi vit-on des Français s'exercer à écrire dans la langue de Pétrarque et de Bembo.

Brantôme ne manque pas de constater cette diffusion extraordinaire de la langue italienne en France :

« Le François, » dit-il[1] « ne prend grand plaisir avec une Allemande, une Souysse, une Flamande, une Angloise, Escossoise ou Esclavonne ou autre estrangere, encor qu'elle babillast le mieux du monde, s'il ne l'entend ; mais il se plaist grandement avec sa dame françoise, ou avec l'Italienne ou Espagnole, car coustumierement la plupart des François auiourd'huy, au moins ceux qui ont un peu veu, sçavent parler ou entendre ce langage ; et Dieu sçait s'il est affetté et propre pour l'amour ; car quiconque aura à faire avec une dame françoise, italienne, espagnolle ou grecque, et qu'elle soit diserte, qu'il die hardiment qu'il est pris et vaincu. ».

Cette imitation constante de l'Italie en toute chose n'était pas exempte de dangers. La copie devient facilement caricature.

L'impertinence des courtisans italiens dont s'entourèrent les derniers Valois eut les conséquences les plus funestes. Il devint de bon ton à la cour de parler un jargon moitié italien moitié français. Henri Estienne stigmatisa cette mode dans ses *Dialogues du nouveau langage françois italianisé* (1578)[2].

Les personnages mis en scène par le grand écrivain, Cel-

1. *Des Dames*, éd. Lalanne, IX, 251.

2. Deux Dialogues || Du nouveau langage François, || italianizé, et autrement des || guizé, principalement entre || les courtisans de ce temps : || De plusieurs nouveautez, qui ont || accompagné ceste nouveau || té de langage : || De quelques courtisanismes mo || dernes, et De quelques singu || laritez courtisanesques.

Le Liure
Au lecteur.
De moy auras proufit si tost que me liras :
Grâd proufit, grand plaisir quand tu me reliras.

S. l. n. d. [*Genève*, 1578], in-8 de 16 ff. limitaires et 623 pp.

L'ouvrage fut réimprimé, sous la rubrique d'Anvers en 1579 et 1583. Une nouvelle édition a été donnée par le libraire Liseux, à Paris, en 1883. (2 vol. in-8).

tophile et Philausone, passent en revue, l'un en les attaquant, l'autre en les défendant, les mots et les tournures de phrases que les italianisants introduisent chaque jour dans la langue française. L'inutilité de la plupart de ces emprunts est flagrante. Il arrive parfois que les formes nouvelles, qui plaisent aux courtisans et qu'ils considèrent comme appartenant à l'Italie, sont tout à fait étrangères à la bonne langue et ne sont que des barbarismes dus à des ignorants. Celtophile en fait la remarque à propos des mots *disgrazia* et *disgrace*.

PHILAUSONE. — Mais de quels Italiens parlez-vous ?

CELTOPHILE. — D'Italiens demeurans en la cour de nostre roy de France, ou pour le moins, lesquels y hantent.

PHILAUSONE. — Comme si, quand il est question de parler du vray usage de la langue italienne, c'estoyent ceux-là qui doivent avoir voix au chapitre.

CELTOPHILE. — Pourquoy non ?

PHILAUSONE. — Vous sçavez mieux que vous ne dites, car vous n'ignorez pas que les mieux parlans y corrompent peu à peu leur langage en s'accommodant au françès.

CELTOPHILE. — Notez aussi qu'il n'est pas ici question du pur et naïf langage italien, mais tel que ceux du pays le parlent, non seulement en leur pays, mais aussi estans hors d'iceluy, principalement quand ils sont en France, spécialement encore quand ils sont à la cour[1].

Parmi les mots bien ou mal formés auxquels Henri Estienne faisait la guerre, il en est un assez grand nombre qui ont survécu, comme : *accort*, *accortement*, *assassin*, *bizarre*, *bouffon*, *caporal*, *charlatan*, *estafilade*, *faquin*, *forfanterie*, *nonce*, *poltronnerie*, *réussir*, *spadassin*, *à l'improviste*, etc. D'autres, au contraire, ont disparu, tels que : *acconche*, *s'allegrer*, *amorevolesse*, *à bastanse*, *se burler*, *capité*, *dismentiquer*, *disturbe*, *garbe*, *garbé*, *s'imbater*, etc. Les Italiens ou, si l'on veut, les italianisants paraissent avoir contribué à introduire la prononciation *è*, *ai*, ou *ei*, pour *oi*, dans *francès*, aujourd'hui *français*, pour *françois* ; *reine*, pour *roine* ; il *estet*, aujourd'hui *était*, pour *estoit*, etc.

Il y a dans les *Dialogues du langage françois italianizé*

1. Edition Liseux, I, pp. 151-152.

quelques traits un peu vifs, comme l'anecdote du pourceau monté sur la pie, que l'auteur attribue au roi François 1er[1]; mais ces traits sont peu nombreux, et le livre de Henri Estienne est, en somme, un traité philologique fort curieux. Les façons de parler prêtées à Philausone ne sont guère exagérées ; elles paraissent plutôt rester au-dessous de la vérité, si on les compare à la langue dont se servaient alors les hommes de guerre.

Ceux-ci affectaient particulièrement les italianismes, soit qu'ils eussent vécu parmi les Italiens, soit qu'ils voulussent faire croire qu'ils avaient combattu au delà des monts.

Noël du Fail a donné dans ses *Contes d'Eutrapel*[2] un curieux exemple des changements de noms imposés à toutes les choses militaires :

Lupolde, dit-il, estoit avant hier sur la lice de Rennes... et, voyant une compagnie de gens de pied assez bien en ordre, dit que c'estoient de beaux piétons et advanturiers; mais il luy fut tout court respondu que c'estoit une brave fanterie, auquel fut de pareil interest répliqué : fantassins ou infanterie. Il continua, disant n'avoir onc veu plus belles bandes; où il luy fut dit que c'estoient escadres et regimens; et, pour avoir equivoquément pris tels mots l'un pour l'autre, savoir : escardes et reillemens, il fut presque en danger d'estre bien frotté. Jugea semblablement que l'un d'iceux avoit une belle salade, un casquet, un bassinet, un cabasset sur sa teste; à quoy par plus de neuf fut dit : morion. Pecha encore plus lourdement, car d'un heaume luy fut appris un armet, une bourguignotte, un accoustrement de teste. Pour le plumail, luy fut reproché pennache; pour capitaine, queytaine : coronal, collonel ou collumel; pour dizenier, caporal : cinquantenier. cap d'escouade, et, en l'erreur, lanspessade reussir : grance, politesse, traguet, une armée bien leste et altesse accoustrée d'un freon et suyvie d'un estramaçon, se trouverent aussi sur les rangs.

Estienne Pasquier écrit aussi : « Nous avons depuis trente ou quarante ans emprunté plusieurs mots d'Italie, comme *contraste* pour *contention*, *concert* pour *conférence*, *accort* pour *advisé*,

1. Édition Liseux, II, p. 278.
2. Rennes, 1585, in-8, p. 190; — éd. Assézat, II, (1874) 296-297; — reproduit par L. Lalanne dans le tome X (1881) de son édition de Brantôme (Introduction au Lexique).

en conche pour *en ordre*, *garbe* pour je ne sçay quoy de bonne grâce[1] ».

Un adversaire résolu de l'influence italienne, Innocent Gentillet, trace ce tableau de l'extension qu'avait prise en France l'usage de la langue importée par les Italiens : « Il se trouve bien aujourd'hui des machiavelistes qui disent tout haut qu'il ne seroit que bon de chasser les naturels habitans de France, du moins de certains lieux et endroits, pour les peupler de quelque bonne race, fidèle et loyale, comme Italiens et Lombards. Et, de fait, combien s'en faut il que la ville de Lyon ne soit colonie italienne? Car, outre ce que bonne partie des habitans sont Italiens, les autres du pays se conforment peu à peu à leurs mœurs, façons de faire, manière de vivre et langage; et à peine trouveriez-vous dans icelle ville un malotru artisan qui ne s'adonne à parler le messeresque, parce que ces messers ont cela qu'ils ne font bon visage et n'oyent volontiers sinon ceux qui gazouillent avec eux leur ramage, taschans par ce moyen d'acquérir vogue et crédit à eux et à leur langage. Et les villes de Paris, Marseille, Grenoble et plusieurs autres de France ne sont-elles pas ja plaines de messers?[2] »

La plupart des expressions tournées en ridicule par Henri Estienne, par Noël du Fail, et d'autres encore, se rencontrent sous la plume de Brantôme. L'historien ne se borne pas, il est vrai, aux italianismes : il emprunte plus encore à l'Espagne qu'à l'Italie. Nous voyons se manifester chez lui les tendances nouvelles de notre littérature qui, à partir du règne de Henri IV, va chercher ses inspirations, non plus au-delà des Alpes, mais au-delà des Pyrénées.

Au fond, le jargon franco-italien se parlait surtout à la cour

1. Recherches de la France, livre VIII, chap. III; *Œuvres choisies d'Etienne Pasquier*, par Léon Feugère, t. II (1849), p. 110. — Cf. un curieux passage de la lettre de Pasquier à M. de Querquifinen (lettre XII du livre II), dans le recueil précité de Léon Feugère, t. II, p. 231-232.

2. *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un royaume ou autre principauté... contre Nicolas Machiavel Florentin*; *seconde édition reveue* (S. l. [Genève], 1577, in-16, p. 398).

et dans les armées; le peuple n'avait pas à en souffrir, tandis qu'il avait sans cesse à se plaindre des exactions et de la rapacité des financiers florentins ou lombards.

Quand on étudie l'histoire des derniers Valois, que l'on voit les exactions incessantes auxquelles ces tristes princes durent recourir pour remplir des coffres toujours vides; quand on voit les banquiers italiens se faire les instruments dociles de tous les caprices royaux, avancer à Charles IX, à Henri III ou à leur mère des sommes souvent employées pour l'orgie ou pour le crime, sommes dont ils devaient, en fin de compte, se rembourser sur tous ceux qui possédaient et qui travaillaient en France, on ne comprend que trop bien la haine du peuple contre les instruments de sa misère. Les grandes richesses qui avaient été la cause de la grandeur des financiers italiens et de leur influence furent la cause de leur ruine. Tous les auteurs du temps exhalent leurs plaintes contre leurs partisans; ces plaintes retentissent dans toutes les assemblées.

Les auteurs satiriques ne manquèrent pas de stigmatiser ces financiers maudits. On pourrait composer un volume des pièces latines ou françaises qui furent écrites contre eux. Nous avons déjà cité quelques vers composés contre Sardini[1]; nous ne pouvons résister à la tentation de reproduire ici trois spécimens de ces attaques malheureusement trop justifiées.

Voici d'abord un quatrain dirigé à la fois contre la reine-mère et contre les financiers :

Des Italiens (1567).

Italiens nourriz en France
Ont mis tout le peuple en souffrance;
Mais, si la royne a le bec clos,
En leur pays seront rencloz[2].

1. *Bulletin italien*, t. II, p, 138-139. Cette phrase est une addition à la rédaction première (*N. de la Réd.*).

2. Bibl. Nat. Ms. franç. 22560, (Recueil de Rasse Des Nœux, t. I), 2e partie, p. 250.



Voici maintenant un sonnet, savamment composé, qui peut se lire soit par colonne isolée, soit par ligne entière :

SONNET

Les guerriers,	Les imposts,	Les affaires de France
Sont conduits,	Sont levez.	Sont menez à noz yeux
Par Péron[1],	Par Gondy[2],	Par Birrague odieux[3],
Sans valeur,	Sans pitié,	Sans la juste balance.
La crainte,	L'avarice,	Et la lourde ignorance
Du couart,	Du pillart,	Du vieil seditieux,
Que l'on void,	Que l'on sent,	Que l'on lit en tous lieux,
Nous apporte malheur,	Pauvreté,	Violence.
Vous, noblesse,	Vous, peuple,	Et vous, gens de justice,
Dechassez,	Saccagez,	Envoyez au supplice,
Ce poltron,	Ce larron,	Ce Milannois sans foy,
Et vous qui	le repos	De ce royaume aymez,
Decorez,	Deschargez,	Sainctement refformez.
La noblesse,	Le peuple,	Et le conseil du roy.

1574[4]

Les distiques latins qui suivent sont à peu près du même temps.

De Italorum in Gallia usurpatione.

Ultra Alpes regi quidquid Fortuna reliquit
Italus id totum possidet atque regit[5].
Castra etiam quotquot praecingunt limina regni
Italus haec itidem subdolus arte tenet[6].
Cum par sit Gallus tractare negotia belli
Consulti, haec ludit Italus insipidus[7].
Reddere jura suae consuerat Gallia genti,
Italus haec praeses pyxides clausa tenet[8].
Caetera vis referam? Mulier, pars pessima, regni.
Itala depascit debilitantis opes[9],

1. Alberto de' Gondi, duc et maréchal de Retz. Son père Antonio était seigneur du Perron. Voy. *Bull. it.*, t. I, p. 125.
2. Girolamo de' Gondi, *Ibid*, p. 128.
3. Le chancelier Renato da Birago.
4. Biblioth. Nat., Ms. fr. 22561 (Recueil de Rasse Des Nœux, t. II), p. 40.
5. Ludovicus et Carolus Biragi.
6. La Mante praefectus castro Lugdunensi.
7. Strozza.
8. Cancellarius Biragus.
9. Medicaea.

Quas itidem exagunt comites Gonzaga, Peronus,
Et tecum aedificant qui, Diacete, domos.
Inde novum populo vectigal crescit in horas,
Sordescit turpi foenore ubique forum.
Desperata salus populi est, stant concita sceptra,
Omnia labescunt conditione nova.
Aut alio veteres galli migrate coloni,
Aut Italos ferro cogite abire foras[1].
1578.

Les financiers italiens ne se bornèrent pas toujours à pressurer le peuple, ce qui pouvait paraître excusable; il y en eut, chose plus grave, qui osèrent s'emparer des deniers du roi. Battista Didato, receveur général des finances en Normandie, s'enfuit de Rouen, en 1550, emportant avec lui plus de cent mille livres. Il passa par Bâle et Soleure et crut trouver un asile à Genève, où l'ambassadeur de France, Guillaume Du Plessis, sieur de Liancourt, trouva moyen de le faire arrêter. Le roi demanda l'extradition du coupable; les conseils de Genève la refusèrent, prétendant avoir seuls le droit d'instruire l'affaire. Les négociations se prolongèrent pendant une grande partie de l'année 1550 et menaçaient de s'éterniser, quand les parents du trésorier réussirent à transiger avec le roi. Cet arrangement mit fin à un incident qui avait failli brouiller le roi avec la république[2].

Les exactions des financiers, insupportables déjà sous François 1er et sous Henri II, dépassèrent toutes les bornes sous leurs successeurs. Sous le règne de Henri III, le mal devint tellement aigu que les autorités constituées durent solliciter du roi quelques réformes.

Au mois de février 1584 on vit le lieutenant civil se présenter au nom des Parisiens devant le Conseil réuni à Saint-Germain et demander que le roi mît fin à l'intervention des étrangers dans les affaires du royaume. Il les traita de sangsues, qui

1. Biblioth. Nat., Ms. f. 22563 (Recueil de Rasse des Nœux, t. IV), 2e partie, p. 64.
2. Jean Antoine Gautier, *Histoire de Genève*, III (1898), pp. 393-401.

s'engraissaient du sang du peuple, et désigna par leurs noms Diaceto, Sardini, Rucellai, Gondi et Rametti[1]. Un autre jour, Michel de Sèvre, commandeur de Champagne, s'écriait devant le roi, en plein conseil, que, si l'on avait besoin d'argent, il fallait en demander aux gros financiers, à Gondi, à Vidiville, à Rametti et non au pauvre peuple, qui n'avait plus rien[2].

Le roi résistait et restait fidèle à la doctrine de ses prédécesseurs, qui se considéraient aussi bien comme princes italiens que comme princes français. Brantôme rapporte un mot de Henri III qui exprime nettement cette idée. « Aux premiers estats à Blois, et encor beaucoup avant, aucuns, voire plusieurs, crioyent qu'il falloit chasser les estrangers italiens de la France, parmy lesquels y rangeoient le... chancellier et les Biragues. Le roy, en devisant avecques aucuns en sa chambre, dit : « Il faut doncques que je quicte mon droict de la duché de Milan, qui est mon patrimoine aussy bien que la duché de Normandie, Bourgoigne, la Guyenne et autres de mon royaume? Que si ceux de Milan sont estrangers, les autres sont de mesmes. Voylà pourquoy ils ne le sont. Et dois aymer et cherir les Milannois, les Biragues par conséquent, qui ont quitté tous leurs biens qu'ils avoient dans Milan, pour demeurer en France bons et loyaux serviteurs de la couronne de France[3] ».

Les guerres civiles, les désordres financiers de Catherine de Médicis rendaient les Italiens de plus en plus indispensables. La mort de la reine mère, survenue le 5 janvier 1589, fut pour eux un coup terrible. Non seulement ils lui avaient prêté des sommes immenses[4] qu'ils étaient condamnés à perdre, mais n'étant plus soutenus par elle, ils étaient exposés à être dépouillés et chassés du royaume. La faiblesse de Henri III permettait toutes les entreprises et tous les excès. A peine Cathe-

1. Abel Desjardins, *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*. IV, p. 486.
2. *Ibid*, IV, p. 494.
3. Brantôme, Ed. Mérimée et Lacour, V, 13, éd. Lalanne, IV, 102.
4. L'Estoile dit 800.000 écus. (Ed. Jouaust, III, p. 231).

rine avait-elle fermé les yeux, qu'on vit paraître un violent factum annonçant la fuite des « imposteurs italiens » et leur départ pour « les pays de Barbarie[1]. » L'auteur de ce pamphlet fait le procès de ces étrangers dont la conduite lui paraît être en toute chose l'opposé de la conduite des anciens Romains ; puis il rappelle les faiblesses que le roi et la reine mère ont eues pour eux :

De pleine arrivee qu'ilz entrerent en France, le moien qu'ilz conceurent en celuy pays pour se prévaloir, ce fut de descouvrir les plus riches cuisines et où gisoient les plus grandz trésors, et faire tant par *fas* et par *nefas* que de s'y habituer, et, quelque chose qu'il y eust, s'y faire tousjours les plus grands, non obeyr, mais tousjours commander, à l'appétit se renommer du prince, et, par le tesmoignage de trois ou quatre pallefreniers atiltrez, pour ce faire, asseuroient qu'un gueux de leur pays estoit un grand gentilhomme, lequel avait esté destruict par fortune de gueule — di-je de guerre, et mettoient en admiration si grande les faictz et gestes de telz couards, que plusieurs, croyans la vérité estre telle qu'on leur rapportoit, estoient par aucuns subitement nommez « monsieur ». Lors, se sentans honorez si à coup de telz honneurs, estoit par subite poursuyte enjoinct à leurs faux témoings de venir de fois à autre promptement leur dire qu'ilz vinssent incontinent parler à la royne, qui estoit un sujet envers le peuple de les faire entrer en credit, car dès ceste heure là, commencerent à faire de cent solz quatre livres, et de quatre livres rien, envers ceux qui leur prestoient de leur bien. Et eux, ne se soucians point des plainctifz et remonstrances qu'on leur faisoit, s'ingererent, contre-faisans les habiles, à pindariser sur tous les estatz et mestiers de la France...

De premiere arrivee qu'ilz entrerent en France, s'estant faict recevoir en grace envers la royne mère qui ne leur manquoit de rien, se ruerent sur les plus grands tresors qui fussent en la France, où les deniers estoient tous comptez, sçachant qu'ayant ceux-là, incontinent auroient les autres sans dissimulation, et qu'ayant les chemins ouverts à leur volonté, fust pour entrer ou pour sortir de la France, ils ne pouvoient manquer de mettre en execution tous leurs desseins, et emporter d'iceluy royaume tout ce qu'ilz avaient à souhait d'enlever et d'avoir. Dont, à leur arrivee, ayant descouvert

1. Discours || de la fuyte || des impositeurs || Italiens ||. Et des regretz qu'ils font de quicter || la France ||. Et de leur route vers les pays de || Barbarie ||. A *Paris*, || *Pour Jacques Grégoire Imprimenr* || M. D. LXXXIX. In 8 de 15 pp. (Biblioth. nat., Lb 34.631 ; notre bibliothèque). Discours || de la fuyte || des impositeurs || Italiens ||. Et des regrets qu'ils fonct de quicter || la France || *iouxte la copie de Jacque Grégoire* || M. D. LXXXIX. in-8 de 15 pp. (Biblioth. de M. le baron Henri de Rothschild, fonds Pécard). Réimprimé par Ed. Fournier, *Variétés historiques et littéraires* VII (1857) pp. 261-270.

la plus belle prinse qui fust en la ville de Paris, estant conduicts par celuy banquier de Venise qui faisoit les premieres advances au roy, appuyez de la royne mere, s'advancerent d'usurper et ravir les trois parts du revenu de l'Hostel Dieu de Paris, sans exception de ce que le reste pourroit devenir, comme disant : « Si pour ce coup nous n'en avons assez, nous prendrons le reste » Et, avec les registres changez et le numéro aussi, rechangerent les dattes pour au temps advenir ne s'appercevoir de leurs larrecins, sans avoir aucun soucy de la vie ou de la mort des pauvres malades qui y surviennent tous les jours, qui, à faute d'estre traictez humainement, ceux qui pourroient eschapper y demeurent et meurent, mais non pas des Italiens, car il ne s'en trouve point de pauvres, sinon que de François qui ont été appauvris par le pillage fait par telz goulfarins...

Ce violent réquisitoire se termine par le quatrain suivant :

Ils ont par leur ruse et cautelle
Deceu l'ame de maint fidelle,
Pippé le roy, trompé les princes
Et pillé toutes les provinces.

Le *Discours* n'attaque en réalité que les financiers; il en est autrement d'un factum, beaucoup plus développé, qui parut l'année suivante[1]. L'auteur y fait le procès des Italiens en général, bien qu'il dirige ses coups les plus acérés contre les manieurs d'argent.

Les banquiers conservèrent en grande partie leur influence sous le règne d'Henri IV; mais les temps étaient changés, et, quand la paix fut rétablie en France, les Italiens contribuèrent, il faut le dire à leur louange, à relever le crédit du pays. Quelques uns jouirent de la faveur royale. Nous avons dit quel rôle important joua, entre tous les autres, le célèbre Sebastiano Zametti[2]. Cependant les Italiens cessèrent d'être les agents nécessaires de l'administration dans toutes ses branches. Leur influence politique s'évanouit peu à peu.

Leur influence littéraire, qui avait résisté au succès de certains grands ouvrages espagnols tels que *la Celestina*, les

1. Traité de la grande || prudence et sub- || tilité des Italiens, par laquelle ils do- || minent sur plusieurs peuples de la Chre- || stienté, & sçauent dextrement tirer la || quinte essence de leurs bourses : com || ment ils se conseruent en cela, & des re- || mèdes conuenables pour y opposer. || M. D. LXXXX. *S. L.*, in-8 de 127 pp. (Catal. Tandeau de Marsac).

2. *Bulletin Italien*, t. II, p. 143-145.

ouvrages de frère Luis de Grenade, les romans de Diego de San Pedro et même au succès prodigieux des *Amadis*, reçut une grave atteinte lors de la publication de la *Diana* de Jorge de Montemayor (1558). Cet ouvrage qui obtint en France, dans le dernier quart du XVIe siècle, une vogue prodigieuse, mit à la mode chez nous le roman pastoral. Honoré d'Urfé, qui devait tant à l'Italie, se fit l'imitateur des Espagnols et composa *L'Astrée*.

La littérature italienne se défendit encore, grâce au mariage de Henri IV avec Marie de Médicis, pendant les premières années du XVIIe siècle; puis la publication de *Don Quichotte* (1605) établit chez nous le règne de la littérature espagnole. Telle est la puissance d'un chef-d'œuvre. La figure de Cervantès domine ainsi tout notre grand siècle classique.

L'influence italienne avait duré un peu plus d'un siècle; l'influence espagnole se soutint pendant le même temps. Elle ne s'effaça que le jour où parut *Robinson Crusoe* (1719-1720). Le chef-d'œuvre de Daniel Defoe, bientôt suivi du *Gulliver* de Swift (1726), ouvrit pour notre littérature une ère nouvelle. L'influence anglaise se maintint puissante chez nous jusqu'à l'apparition de *Werther* (1774). Le roman de Goethe fut immédiatement traduit en français par une demi-douzaine d'auteurs différents, et pendant près d'un siècle les écrivains germaniques ont joui chez nous d'une faveur marquée.

Maintenant nous vivons plus vite. La mode passe avec une effrayante rapidité des Allemands aux Japonais, des Japonais aux Russes, des Russes aux Scandinaves. A la vérité ces influences ne sont que passagères, parce que les ouvrages que les critiques modernes recommandent à notre admiration nous échappent le plus souvent par la tournure d'esprit et l'éducation de leurs auteurs.

Nous ne pouvons nous les assimiler que d'une façon fort imparfaite, tandis que nous pénétrons aisément les œuvres dues aux écrivains des pays voisins. Ce qui a fait le succès des auteurs italiens il y a plus de trois siècles, leur clarté, leur élégance, leur souplesse convient admirablement à notre génie national.

EMILE PICOT.

La Société « Dante Alighieri. »

L'amitié est génératrice de suggestions : il est naturel de remarquer les mérites de ses amis et salutaire de les imiter ou, tout au moins, d'en tirer enseignement. Nos amis d'Italie peuvent aujourd'hui nous fournir quelques exemples intéressants. L'un des meilleurs est celui d'une institution, qui a pourtant été réalisée chez nous, dans un esprit d'ailleurs différent, un peu plus tôt que chez eux, mais qui a témoigné chez eux d'une vitalité, qui a provoqué des concours d'une ardeur et qui a réussi à jouer un rôle d'une importance susceptibles de nous faire faire d'utiles réflexions. Le succès de la *Dante Alighieri* est un des plus frappants témoignages de l'intensité et de l'intelligence du patriotisme italien.

La *Società nazionale Dante Alighieri*, placée sous le vocable du plus grand poète de l'Italie, est, en gros, l'équivalent de notre *Alliance française, association nationale pour la propagation de la langue française aux colonies et à l'étranger*. En gros seulement, car il y a entre les deux sociétés, outre des diversités d'organisation, une différence assez sensible d'orientation, dont l'inégalité relative de leur fortune n'est peut-être qu'une conséquence. L'*Alliance française* est restée jusqu'à la guerre une œuvre de propagande purement intellectuelle, qui gardait la sérénité des entreprises académiques ; la *Dante Alighieri* est vite devenue un instrument vigoureux de défense et indirectement de conquête ; l'une travaille à la diffusion d'une langue et, sans doute aussi, du même coup d'une culture, l'autre combat à la fois pour une langue et pour une idée nationale. Avec quel entrain, on va le voir.

I

La *Dante Alighieri* a été fondée en 1889. Le 23 mars de cette année, douze personnes, réunies à Rome, jetèrent les premières bases de l'association; le 29 mai, une deuxième réunion comptait trente et un participants, parmi lesquels Giosuè Carducci; d'accord sur le nom à donner à leur entreprise, ils en discutèrent les statuts, et en juillet paraissait un appel signé de cent cinquante-neuf noms, parmi lesquels on relevait ceux des représentants les plus autorisés des diverses fractions de l'opinion de la Péninsule. Cet appel aux Italiens affirmait la nécessité de protéger la langue et la culture italiennes dans le monde, indiquait les moyens les plus efficaces pour y parvenir et invitait tous les citoyens de bonne volonté à prêter leur concours à cette noble tâche.

Depuis lors, le programme de la *Dante* est resté le même; mais la Société a grandi; elle est devenue populaire; elle a recueilli des adhésions sans cesse plus nombreuses et les personnages les plus illustres de l'Italie littéraire et politique lui ont apporté, avec le prestige de leur nom, un appui souvent effectif, qui lui fut des plus précieux. Faut-il rappeler que lorsque, en 1916, en pleine guerre, on dut, après la démission du cabinet Salandra, chercher comme chef du nouveau ministère un homme dont la personnalité apparût comme le symbole de l'union de tous les partis dans le culte de la patrie commune, on choisit un vieillard, M. Boselli, et qu'un des principaux titres de ce vieillard à la direction du gouvernement de son pays fut d'avoir été appelé à la présidence de la *Dante Alighieri* ? Rien ne révèle mieux que ce fait et la place qu'a prise la Société dans la vie publique et l'intérêt que lui portent les dirigeants de la politique de l'Italie.

La progression du chiffre de ses membres et de son budget est d'ailleurs éloquente. Les douze, puis trente-et-une, puis cinquante-neuf personnes des premiers mois, devenues 5000

avant la fin de l'année 1889, étaient, dix ans après, 10.000 et 12.000 en 1900; leur nombre s'élevait à 55.000 en 1910 et atteignait 62.000 à la veille de la guerre. Il ne peut pas être donné avec exactitude pour le moment présent. Mais celui des associés perpétuels, qui n'était encore que de 20 en 1897, puis faisait en trois ans un rapide bond jusqu'à 137, montait à 2760 en 1914 et à 3270 en 1918. La Société comptait, en 1906, 177 Comités, dont 135 dans le Royaume et 42 au dehors; il y en avait 317 au début de la guerre, dont 238 en Italie et 79 à l'étranger. Quelques-uns ont disparu pendant la guerre; mais il s'en est créé de nouveaux ; la liste, peu considérable, de ces gains et de ces pertes n'est pas encore établie.

Les recettes de la Société, qui, en 1896, avoisinaient seulement 25 000 lires, avaient plus que décuplé en moins de dix ans : 268.000 en 1907, et on les voit augmenter jusqu'aux environs de 400 000 lires dans les exercices suivants. En 1913, les versements des Comités à la Société représentent à peu près 180·000 lires et ceux des associés perpétuels près de 35.000; une souscription nationale donne 45.000 lires. L'année suivante, cette souscription produisait tout près de 250.000 lires (exactement 247.612, 61), ce qui permet d'évaluer le budget recettes de la Société, à la veille de l'entrée de l'Italie dans la guerre, à plus de 450.000 lires. Les chiffres les plus récents marqueraient des augmentations nouvelles. De la seule Caisse d'épargne des provinces lombardes, la *Dante Alighieri* recevait en 1907 une somme de 200 000 lires, destinée aux œuvres d'assistance des terres *irredente*.

Des recettes ainsi encaissées, la Société avait consacré, depuis sa fondation jusqu'à la veille de la guerre, 2 millions de lires, en chiffres ronds, aux dépenses nécessitées pour son objet. Un million environ avait été prélevé en vue de la constitution d'un fonds de réserve inaliénable. Le patrimoine social, évalué à près de 55.000 lires en 1903, l'était à plus de 1.200 000 en 1914.

La Société est constituée par les divers comités locaux de

l'Italie et de l'étranger et dirigée par un Conseil central, qui siège à Rome. Une localité doit comprendre au moins vingt membres pour posséder un Comité. Mais ces Comités peuvent provoquer la création de sous-comités de dix membres. Des sous-comités spéciaux, dits *sottocomitati studenteschi*, peuvent aussi être formés dans les villes qui renferment au moins cinquante jeunes gens faisant leurs études ; les membres de ces sous-comités ne sont astreints qu'à une cotisation inférieure à celle des membres ordinaires, mais ils ont le devoir de faire dans la population scolaire une propagande parallèle à celle des Comités dans la population adulte.

Chaque année la Société se réunit en congrès dans une ville d'Italie choisie à la réunion précédente : on y passe en revue les événements de l'an écoulé, on y constate les progrès réalisés et l'on étudie les moyens d'en obtenir de nouveaux. Il suffit de parcourir les rapports ainsi lus annuellement dans ces assemblées générales pour avoir un aperçu de ce qu'a été l'action de la puissante association depuis trente ans.

II

La Société nationale *Dante Alighieri*, dit l'article 1er des statuts, a pour objet de protéger et de répandre la langue et la culture italiennes hors du Royaume. Pour atteindre ce but, dit l'article 2, la Société crée et subventionne des écoles, elle en favorise la fréquentation et le rendement par des prix, elle coopère à la fondation de bibliothèques populaires, elle répand des livres et des brochures, elle organise des conférences. Son activité est donc à la fois très diverse et très ordonnée.

Quel en est le champ ? Il y en a eu jusqu'à la guerre deux principaux : tous les pays de forte émigration italienne et les *terre irredente*. Il s'agissait avant tout pour la *Dante* de protéger la langue nationale, en en maintenant la connaissance, l'usage, l'amour chez les Italiens qui ont quitté leur patrie, et d'autre part d'exalter, par une telle défense, la conscience

italienne chez ceux qui soupiraient, sous une domination étrangère et détestée, après le jour où ils seraient réunis à leur vraie patrie.

L'attention spéciale de la *Dante Alighieri* s'est donc portée et se porte toujours sur les principales « colonies » d'Italiens établies à l'étranger. De là son très vif souci de tout ce qui concerne l'émigration, ses créations ou ses subventions de *scuole all'estero*, parfois même d'Instituts d'enseignement secondaire, comme celui de San Paolo (Brésil). Le but poursuivi par ces fondations n'est pas seulement de sauvegarder l'usage de la langue nationale parmi les citoyens fixés au-dehors, mais d'entretenir dans ces pays lointains des foyers rayonnants d'*italianità*. Ainsi voit-on l'œuvre se poursuivre partout où vivent des groupements compacts d'Italiens sur une terre étrangère, en Egypte et dans les Echelles du Levant, à Tripoli avant la conquête, que cette propagande a préparée, en Tunisie, aux États-Unis et dans les États de grande émigration italienne de l'Amérique méridionale, avant tout l'Argentine et le Brésil.

La *Dante* souhaite naturellement qu'il ne parte pas d'Italie trop d'émigrants illettrés, qui auraient plus vite fait d'oublier leur parler originel. Aussi s'intéresse-t-elle au progrès de l'instruction primaire sur le sol natal. Puis elle accompagne les partants de sa sollicitude : par ses soins, ils peuvent se munir au départ d'un *Vade-mecum per l'emigrante* ; ils trouvent en route des bibliothèques de bord. Les livres italiens les suivront à l'arrivée : sur l'initiative du Conseil central, une « Commission des Livres » a été instituée en 1903, laquelle est chargée d'expédier des publications nationales dans tous les centres de population italienne hors du royaume et d'y provoquer, avec l'aide des comités locaux, la formation de bibliothèques circulantes, littéraires et scientifiques, la distribution de livres scolaires et des dons de livres de prix. Notons que cette commission renforce en outre l'action d'un organe administratif qu'il est intéressant de faire connaître en pas-

sant, l'Inspection générale des écoles italiennes à l'étranger. La distribution des livres a pris une ampleur remarquable : de 1903 à 1911, il en avait été expédié 115.000, ce qui correspondait à une dépense de près de 100.000 lires; mais les dons sont nombreux et parfois considérables: un éditeur, le commandeur Lozza, donne une fois 40.000 volumes. La plupart des éditeurs font du reste des conditions de faveur à la Société. En 1915, le Roi lui envoie 20.000 lires.

Baignés, grâce à toutes les ressources dont les fait profiter la *Dante Alighieri*, dans une atmosphère d'italianité, les expatriés se souviendront de la patrie; ils continueront d'en parler le langage, ils ne perdront pas le contact avec ses idées, ils garderont en un mot, tout en s'adaptant, dans la mesure nécessaire, à leur nouvelle vie civique, une conscience italienne. Les grosses colonies du Brésil et de l'Argentine, de Tunisie et de l'Egypte, demeurent ainsi des centres de vie italienne dans les États où elles sont fixées et, sans s'y transformer en instruments de visées politiques proprement dites, elles y servent cependant au mieux la cause de l'expansion italienne à travers le monde. Là où les buts sont forcément plus modestes, comme aux États-Unis, la mission de la *Dante Alighieri* est encore d'aider les émigrés à concilier le culte des traditions de la mère-patrie avec l'assimilation au nouveau milieu; ces Italiens, appelés à devenir de parfaits citoyens américains, pourront, pour reprendre les termes d'un des anciens présidents de la société, s'assurer, de par leur droit même de cité américaine, les moyens légaux d'exercer une influence légitime qui profitera à leur pays d'origine, dont ils parleront encore la langue, à l'esprit duquel ils conserveront leur foi, vis-à-vis duquel leur attitude sera toujours de fidélité spirituelle et d'intérieure sympathie.

III

Bien différente se présentait, hier encore, la situation dans d'autres contrées, où la *Dante* suivait les progrès ou les reculs

de la culture italienne avec une ardente et inquiète sollicitude. Dans les terres irrédimées du Trentin et du Littoral Adriatique, elle avait à faire à forte partie : non que le Trentin jusqu'à la haute vallée de l'Adige et le Littoral jusqu'à Pola ne soient strictement pays de langue italienne, mais les maîtres politiques du pays avaient organisé contre celle-ci, dans toute la mesure où ils le pouvaient, une rude concurrence. Des associations riches et puissantes, analogues, mais contraires à la *Dante Alighieri*, l'*Allgemeiner Deutscher Verein*, de Berlin, le *Deutscher Schulverein*, de Vienne, la *Südmark*, de Graz, le *Tiroler Volksbund*, y faisaient, pour le germanisme, une propagande soutenue par les moyens les plus puissants. La lutte prenait les formes les plus imprévues. L'érection dans les Dolomites d'un châlet de montagne, sentinelle avancée du *Deutschtum* ou de l'*italianità*, y marquait une défaite ou une victoire de l'idée italienne. Des deux côtés on déployait une extrême énergie et l'on a fait preuve d'une remarquable persévérance. Les associations germaniques, il est vrai, y ont eu beaucoup moins de mérite : elles avaient pour elles l'appui du pouvoir politique et tous les avantages qui en découlent. La *Dante Alighieri* au contraire avait à lutter contre son hostilité, et elle dut plus d'une fois voiler son action, car les Rapports du Congrès annuel sont, en ce qui concerne les pays *irredenti*, d'une tonalité plus discrète, qui ne doit pas, bien au contraire, faire illusion. La meilleure besogne souvent se fait sans bruit, et celle de la *Dante Alighieri* dans la région de Trieste et du Trentin ne pouvait pas toujours se crier sur les toits.

Aujourd'hui la partie est gagnée, et la *Dante Alighieri* triomphe avec l'Italie tout entière. Elle voudrait pourtant que la victoire fût poussée plus loin encore : non contente du triomphe de la civilisation italienne sur la culture germanique dans les terres libérées qui avaient été promises àl'Italie et qui sont bien siennes, elle souhaiterait que l'*italianità* affirmât ses droits en face du slavisme par la revendication de la Dalmatie. Au lendemain même de l'armistice, dans

une réunion de la Société, toute vibrante de l'allégresse de la victoire, qui s'est tenue à Rome le 1er décembre (1918), M. Boselli et d'autres orateurs ont proclamé non seulement Fiume et Zara, mais Spalato villes italiennes. Un ordre du jour a été voté, qui réclamait la Dalmatie tout entière pour l'Italie, et déclarait que l'unité totale de celle-ci avait toujours été dans le programme de la *Dante Alighieri*...

IV

La *Dante Alighieri*, on le voit, ne se cantonne pas, comme l'*Alliance française*, dans une tâche purement « culturelle », pour employer une expression devenue courante aujourd'hui. Elle ne craint pas de s'aventurer sur le terrain, même le plus délicat, de la politique internationale. Elle n'a pas été ainsi sans soulever certaines critiques. On s'est parfois ému en Suisse de l'activité qu'elle déployait dans le canton du Tessin. Celui-ci est tellement italien de langue et de culture que l'œuvre de défense de la Société pouvait n'y pas sembler nécessaire ; encore est-il que, là aussi, le germanisme a quelquefois poussé sa pointe, et il n'est pas mauvais qu'il s'y soit heurté à des forces organisées. C'est ainsi qu'à l'occasion de la honteuse convention du Gothard, qui dépouillait la Confédération helvétique au profit de l'Allemagne d'une partie de sa souveraineté, le XVIIe Congrès annuel de la *Dante* vota une motion qui priait le gouvernement fédéral de mieux protéger les droits de l'italien au Tessin qu'il ne l'avait fait jusque-là.

Il faut bien avouer cependant qu'entraînée par sa passion de l'*italianità*, la Société a, en d'autres circonstances, un peu changé le caractère de sa mission et quitté, peut-être sans s'en apercevoir, le terrain national pour le terrain politique. Justement soucieuse du développement de l'instruction dans le peuple italien, qu'elle rougit de voir compter encore tant d'*analfabeti*, elle a manifesté quelque propension à ne pas connaître

d'autre instrument de culture nationale et de lutte contre l'ignorance que l'école d'Etat. Certaines menaces voilées contre l'enseignement libre sont parfois parties de ses Congrès.

Un peu d'indiscrétion à l'extérieur, un peu d'intolérance au dedans, voilà ce qu'on a pu reprocher à la *Dante Alighieri*. Mais on ne saurait qu'admirer les résultats qu'elle a obtenus pour la défense de la langue et de l'idéal italiens par delà les frontières politiques de l'Italie, dans les terres naguère irrédimées que le traité de paix a réunies à la mère-patrie, comme dans les diverses régions d'émigration italienne des deux mondes. Elle a, dans l'épreuve terrible de la guerre, multiplié ses efforts grâce à des concours dont il convient de saluer l'intelligence et la générosité. Entre l'été de 1914 et l'entrée de l'Italie dans la guerre, elle organisait une propagande, orale et écrite, destinée à éclairer le pays sur son devoir et ses vrais intérêts. Elle l'a continuée, jusqu'à la fin de la guerre, pour soutenir le moral et le relever, quand il fut atteint par le défaitisme. Elle est venue en aide, autant que possible en leur procurant du travail, aux réfugiés du Frioul envahi. Dès 1915 et même 1914, elle s'était occupée des réfugiés volontaires de Trieste et du Trentin, qui, prévoyant le sort dont ils étaient menacés s'ils restaient sur le sol autrichien, s'étaient hâtés de passer en Italie. Le don magnifique de 200.000 lires, versés en 1919 par la Caisse d'épargne des provinces lombardes, lui permettait en 1917 de subvenir aux frais d'études de jeunes gens de familles peu fortunées des pays *irredenti*.

L'*Alliance française*, elle aussi, a, de 1914 à 1919, adapté son action aux circonstances : fidèle à l'esprit qui l'a créée et qui la régit, elle s'est efforcée avant tout de défendre la justice de la cause française devant les autres nations. De même la *Dante Alighieri* s'est conformée à son propre programme en travaillant surtout, pendant ces années tragiques, à fortifier le sentiment national parmi tous ceux que la patrie italienne peut revendiquer comme ses enfants, sur son sol ou sur le sol étranger.

V

On voit tout ce que la *Dante Alighieri* a déjà réalisé dans sa carrière relativement brève : les groupements italiens du dehors suivis pour ainsi dire pas à pas dans leur vie nouvelle, la langue et la culture italiennes énergiquement défendues parmi eux, non seulement pour qu'elles s'y maintiennent, mais pour qu'elles en rayonnent, l'idée nationale encouragée et exaltée dans les provinces que la victoire générale de l'Entente vient enfin d'arracher à l'ancien « ennemi et allié », le moral guerrier entretenu et soutenu pendant la terrible lutte qui vient de mener à cette victoire, et ses victimes momentanées aidées matériellement et moralement, tel est le bilan de son action.

Avec quels moyens la Société est-elle arrivée à ces résultats? Son grand ressort, c'est le patriotisme vigoureux, disons même intransigeant, d'une nation encore jeune et ambitieuse de jouer dans le monde le grand rôle dont elle a conscience d'être digne. C'est ce patriotisme qui lui a donné naissance, qui a favorisé son recrutement, qui lui a attiré les ressources matérielles sérieuses qu'elle a intelligemment utilisées. Il faut aussi ne pas oublier que quelques-uns des hommes les plus marquants de l'Italie politique ou littéraire ont travaillé à sa fondation, se sont succédé à sa tête ou ont tenu une place importante dans sa direction : Carducci, Villari, Colajanni, Giovanni Pascoli, et, noms moins éclatants, mais que les gouvernements de guerre de l'Italie nous ont appris à connaître, Boselli, Stringher, Fradeletto; c'est une force pour une société telle que la *Dante Alighieri* d'avoir eu, pour la représenter ou la conduire, des personnages jouissant de leur prestige ou possédant leur influence. Mais la bonne volonté, la conviction et le zèle de la masse de ses membres n'ont pas moins contribué à son succès. Il suffit de lire quelques pages de sa revue : *Atti della Società nazionale Dante Alighieri* (*Bollettino semestrale*),

et de l'annuelle *Relazione del Consiglio centrale* pour percevoir ce qu'est chez les sociétaires la ferveur de la propagande pour l'idée italienne. Osons le dire, en faisant naturellement les adaptations nécessaires : la *Dante Alighieri* nous offre un modèle dont il y aurait, encore une fois *mutatis mutandis*, quelque profit à nous inspirer. Saluons ces efforts énergiques d'une jeune nation amie, louons-les autant qu'ils le méritent, sachons, sans en redouter trop jalousement la concurrence, voir les cas où ils pourraient être pour nous-mêmes une raison de plus d'accroître notre propre activité en faveur de notre langue et de notre culture, et donc et surtout imitons-les.

Mars 1919.

Jacques ZEILLER.

Bibliographie

D. Miguel Asin Palacios. *La Escatologia musulmana en la Divina Comedia.* Discurso leido en el acto de recepción en la R. Academia española. Madrid. 1919; in 4, 403 pages.

Le mémoire de M. Asin Palacios sur les sources islamiques de la Divine Comédie n'a peut-être pas fait beaucoup de bruit, mais il aura un long retentissement. Il fallait un arabisant de premier ordre pour classer, résumer, citer, réunir en un faisceau solide et imposant toutes les légendes issues du Coran, jusqu'aux œuvres d'Abenarabi de Murcie (première moitié du XIII[e] siècle), qui présentent quelque analogie avec le poème de Dante considéré dans son ensemble ou dans ses détails. Le savant professeur de l'Université de Madrid a rempli son programme avec une ampleur, un zèle, une richesse d'informations, une force de conviction qui ne peuvent manquer de faire grande impression sur ses lecteurs. Pour quiconque n'est pas bien au courant de la littérature arabe — j'ose à peine dire que c'est la quasi totalité des dantologues! — la plupart des rapprochements signalés par M. Asin Palacios sont une révélation. On est un peu abasourdi et humilié d'apprendre que, non seulement les visions d'Enfer et de Paradis, mais la rencontre même de Béatrice au paradis terrestre, et bien d'autres choses, se lisaient déjà chez des écrivains musulmans dont on ignorait l'existence! On est d'abord tenté de s'affliger; on s'étonne tout au moins; quelques-uns peut-être se réjouiront A la réflexion pourtant on s'aperçoit que, si l'étonnement est naturel, il n'y a ni à se réjouir ni à s'affliger de ce long chapitre ajouté à l'histoire des précurseurs de Dante; car tous ces rapprochements si curieux, souvent inattendus, toujours instructifs, sont en réalité totalement étrangers à la Divine Comédie.

L'erreur de M. Asin, ou peut-être sa suprême habileté, a été de parler tout de suite, avec une grande autorité, des « sources » arabes de Dante et de ses « modèles », et ainsi de faire entrer peu à peu, de page en page, cette conception dans l'esprit de son lecteur, en lui assénant de main de maître, sans lui laisser le loisir de respirer, toute une volée d'arguments qui pleuvent drus et longuement, et qu'il excelle à résumer (p. 225-228) avec une grande force. Si après cela on n'est pas convaincu que Dante a bien connu toute cette littérature, c'est qu'en vérité on y met beaucoup d'entêtement!

Cependant partir du Coran pour arriver à Abenarabi, et rejeter dans une dernière partie l'examen de ce formidable problème : comment Dante

a-t-il connu tous ces textes? c'est suivre précisément l'ordre inverse de celui qu'imposait une saine méthode. Car avant tout examen d'une légende islamique quelconque, dans ses rapports avec l'œuvre de Dante, se pose une question préjudicielle : le poète florentin ne savait pas l'arabe — pas plus que le grec ou l'hébreu[1]; par quelle voie la littérature arabe est-elle donc arrivée jusqu'à lui? Tant qu'on n'a pas cherché loyalement à répondre à cette question, on peut bien se livrer au petit jeu, infiniment suggestif, des rapprochements; on n'a le droit de parler ni de sources, ni de modèles.

On nous dit : beaucoup d idées arabes étaient passées dans des ouvrages rédigés, à l'usage des chrétiens d Espagne, en latin ou en castillan. — Qu'on établisse donc entre ces textes et la *Commedia* des rapprochements prouvant que Dante les a connus et qu'il s'en est inspiré; mais qu'on n'édifie pas un raisonnement comme celui-ci : des idées et des doctrines arabes étaient connues du clergé espagnol en vue de les réfuter et même de les parodier[2], donc un poète italien pouvait connaître toute la tradition des interprètes du Coran, des mystiques et des poètes arabes! — On nous dit encore : mais Brunetto Latini est allé en Espagne, comme ambassadeur de Florence auprès d'Alphonse le Sage, en 1260, puisqu'il fut le « maître » de Dante (M. Asin prend ce mot dans son sens le plus rigoureux; mais Dante ne put se mettre à l' « école » de Brunetto que vingt ans plus tard, au moins!), c'est lui qui conta toutes ces belles histoires à son élève. — On suppose donc que Brunetto Latini, au cours de ce rapide voyage, s'était durablement imbu de poésie arabe; mais comme il est justement le Florentin de sa génération qui a le plus écrit, on devrait apercevoir dans ses œuvres des traces importantes de sa culture arabe; qu'on nous cite donc les légendes islamiques qu'il avait rapportées d'Espagne, et qu'on laisse Abenarabi en paix! Or M. Asin Palacios ne cite que des textes arabes, sans doute parce qu'il n'en connaît pas d'autres. Pour ma part, j'ajoute que les Espagnols eux-mêmes me paraissent n'avoir tiré aucun parti des œuvres du poète de Murcie, et en général de toutes ces visions de Mahomet — ce qui est d'ailleurs fort naturel de la part de chrétiens en lutte constante avec les Maures! Paolo Savj-Lopez, qui savait chercher et trouver, a communiqué en 1897 au *Giornale dantesco* une note intitulée : « Precursori spagnuoli di Dante ». qui est d'une extrême pauvreté; un fragment de la *Vida de santa Oria* de Berceo rappelle un détail de la vision de Tundal par une allusion au paradis; puis un passage du *Libro de Alexandro*, relatif à l'enfer, est emprunté à l'*Alexandreis*, de Gautier de Chatillon ; et c'est tout. Trouvera-

1. Il est étrange et fâcheux que M. Asin dise et répète (p. 323 et 327) que le Nemrod de Dante parle hébreu, quand le texte du poète dit précisément que le langage de Nemrod « n'est connu de personne » (Inf. XXXI, 80-81), et cela pour la bonne raison qu'à lui remonte la confusion des langues !

2. « ...acompañadas de comentarios burlescos » (p. 316).

t-on mieux? Il appartient aux érudits d'Espagne de répondre. Attendons.

En attendant, M. Asin se rejette sur des généralités : la civilisation arabe a occupé une grande place dans le bassin de la Méditerranée au moyen âge; Avicenne, Averroès, Alfergani, et plusieurs autres, traduits en latin, ont été cités par Dante — mais non par Dante tout seul; — à quoi nul ne contredit. Il se rejette encore sur des hypothèses ou sur de simples possibilités; par exemple : rien ne prouve que Dante ignorât les langues sémitiques (p. 327) Evidemment; mais il serait plus utile de prouver qu'il les savait, et ce serait aussi beaucoup plus difficile.

Sentant bien que, comme justification préalable de son enquête, ces arguments eussent été un peu faibles, l'auteur les a spirituellement réservés pour la fin; il a pensé que le lecteur ébloui, dominé, vaincu par un étalage inusité, et vraiment admirable, de citations, d'analyses et de rapprochements, ne serait plus en état de discuter : remarques générales, suppositions peu sûres, tout prend alors à ses yeux l'apparence de l'évidence même. Pour sa part cependant, M. Asin n'a aucune illusion sur la valeur propre de ces considérations historiques; il ne les a visiblement faites que par condescendance pour certains pédants : tout cela ne conduit à rien, dit-il ; seules les analogies constituent des preuves scientifiques (p. 323). Il eût été bon de poser ce principe au seuil du volume; on aurait su tout de suite à quoi s'en tenir.

Tout en condamnant la méthode tendancieuse et en rejetant les conclusions absolues de ce livre, tel qu'il est présenté, je tiens à déclarer que je l'ai lu d'un bout à l'autre avec beaucoup de curiosité, d'intérêt, de profit, et que je conserve une sincère reconnaissance au savant qui m'a révélé cette longue série de légendes, dont j'ignorais à peu près tout. Son mémoire doit être lu et sérieusement considéré par les commentateurs de Dante. Faute de compétence, nous acceptons avec confiance ses analyses et ses traductions, sauf rectifications[1], et sans tirer avantage contre lui de sa connaissance inégale de Dante et de la littérature dantesque. Il fallait que toutes ces analogies fussent relevées. Qu'en résulte-t-il?

Il en résulte que l'humanité vit sur un fond d'idées en somme peu nombreuses; que certains problèmes, toujours les mêmes, la préoccupent obstinément, en particulier celui de notre destinée après la mort, et qu'elle est incapable d'imaginer la félicité des élus et le châtiment des réprouvés en dehors d'un cercle fort restreint de conceptions morales et de formes concrètes; que des ressemblances sur ce point entre deux civilisations ennemies comme le christianisme et l'islamisme sont d'autant moins surprenantes qu'en réalité l'islam procède pour une part appréciable du judaïsme et du christianisme, et que le développement des

1. Il serait très désirable que des arabisants voulussent bien pour cela venir à notre aide et nous confirmer que notre confiance est bien placée. Voir un article enthousiaste d'un célèbre orientaliste italien, Italo Pizzi, de l'Université de Turin, dans le *Giornale Stor. della letterat. ital.*, t. LXXIX, p. 99.

deux civilisations a été parallèle; qu'enfin l'étude du folk-lore révèle des analogies bien autrement surprenantes entre des civilisations beaucoup plus éloignées dans l'espace et dans le temps.

Tout cela est très captivant, très suggestif, très mystérieux, et nous invite à de longues réflexions. Mais, jusqu'à preuve du contraire, ces analogies n'obligent pas, n'autorisent même pas à dire : ceci est copié de cela. Où est le trait d'union? Le point de contact?

Henri HAUVETTE.

Raccolta Vinciana.... presso l'Archivio storico del comune di Milano, *fascicolo X. Nel quarto centenario della morte di Leonardo da Vinci. Maggio MCMXIX.* Milano.

Léonard de Vinci. *Articles..... recueillis par Maurice Mignon, 2e édition.* Rome, aux éditions de la *Nouvelle Revue d'Italie*, 1919.

Francisco Orestano, *Leonardo da Vinci.* Edizioni « Optima », Roma, 1919, in-16.

« Le seul hommage qui soit digne d'un tel homme est l'effort pour le comprendre, pour le montrer tel qu'il fut.... » (G. SÉAILLES).

Les diverses publications dont nous rapprochons ici les titres sont nées d'une même pensée et tendent vers un même but : célébrer « scientifiquement » le quatrième centenaire de la mort de Léonard, rendre à sa mémoire l'hommage de recherches sur sa personne et sur son œuvre. Science et philosophie, histoire et poésie, critique littéraire et critique d'art, toutes les competences s'y donnent rendez-vous.

La *Raccolta Vinciana*, que publie annuellement (sauf les interruptions dues à la guerre) l'*Archivio storico del Comune di Milano*, en est à son dixième volume. Elle le rappelle avec un légitime orgueil, et fait mieux encore en donnant l'index détaillé de toutes les matières ayant figuré dans ses dix volumes. Cet index témoigne de son activité et fournit un inventaire à peu près complet de la littérature léonardesque dans ces quinze dernières années. Le présent volume n'est point absolument ce qu'il aurait dû être dans la pensée de ses promoteurs : le compte rendu détaillé d'un congrès international de savants réunis pacifiquement à Milan en 1919 pour commémorer le grand anniversaire. Il dépasse cependant en intérêt et en importance ceux qui l'ont précédé. Une série de travaux originaux y figure, dus aux sommités de l'érudition italienne en même temps qu'à d'éminents spécialistes étrangers. Dans l'espace limité dont nous disposons ici, nous devons nous borner à n'en relater que les plus importants.

G. Calvi. *L'adorazione dei Magi di L. da V.* — Étude sur le célèbre tableau des Offices, sa destination originaire, les dessins préparatoires au tableau, le tableau lui-même considéré dans le détail de ses personnages et de ses accessoires, vu et caractérisé d'ensemble, à la lumière des écrits et des autres œuvres d'art de Léonard. Le nettoyage auquel cette peinture a été soumise il y a quelques années a permis d'en mieux

observer les fonds, d'en découvrir certains détails ignorés, et a conduit l'auteur à émettre des conjectures qui peuvent être discutées, mais n'en sont pas moins intéressantes et ingénieuses. Tel personnage du tableau (le jeune homme debout au premier plan à droite) représenterait Léonard lui-même; tel autre (le premier des deux cavaliers de gauche qui tourne la tête vers le groupe central) ne serait autre que Laurent de Médicis. Tel profil d'ange ou de roi mage offre une parenté frappante avec telle tête d'apôtre du *Cenacolo*. Le personnage debout au premier plan à gauche semble avoir fourni à Raphaël le modèle de l'un des personnages centraux de l'*Ecole d'Athènes*. Le combat de cavaliers au fond de la composition est comme l'ébauche de l'épisode célèbre de la *Bataille d'Anghiari*.

H. d'Ochenkowski, *La « Donna coll'Ermellino » è una composizione di L. da V.* — Prenant nettement parti dans les innombrables discussions auxquelles a donné lieu la *Femme à l'hermine* du Musée Czartorisky de Cracovie, l'éminent conservateur de ce musée met à les éclaircir, son amour-propre, son sens artistique et son érudition. Pour lui, le tableau est bien celui dont il est question dans les lettres échangées par Cecilia Gallerani et Isabelle d'Este. Le personnage représenté est Cecilia Gallerani elle-même, maîtresse de Ludovic le More. Le critique apporte à l'appui de cette thèse un argument nouveau, décisif selon lui, qu'il tire de la signification doublement symbolique du petit animal que la dame tient dans ses mains. L'hermine symbolise tout à la fois le duc de Milan, et la chasteté. D'autres raisons de cette identification sont fournies par le rapprochement de cette figure avec d'autres en qui l'auteur croit reconnaitre le même personnage : *La Belle Ferronière* du Louvre, le dessin pour l'ange de la *Vierge aux rochers* du Musée de Turin, etc.

Plus délicate encore est la question de l'attribution de la peinture à Léonard. En l'absence de tout témoignage positif, elle ne peut se dégager que des caractères de l'œuvre elle-même, caractère d'une appréciation d'autant plus malaisée que l'œuvre a subi une série de repeints et de restaurations. Comment y retrouver la main de l'artiste, surtout à une époque peu avancée de sa carrière? L'opinion de M. d'O. est que cette peinture n'est qu'en partie de Léonard, qu'une autre main, celle d'un collaborateur habituel de l'artiste, Ambrogio de Predis, y a également travaillé. Cette conclusion s'appuie sur l'examen d'autres œuvres contemporaines de la première où la technique du maitre et celle de son collaborateur peuvent distinctement s'observer : plusieurs dessins de Léonard, l'*Adoration des Mages*, le *Musicista* de l'Ambrosienne, le portrait de l'empereur Maximilien de Vienne, ce dernier portant la signature d'Ambrogio. Cette analyse subtile est poursuivie par M. d'O. jusque dans les moindres détails de l'œuvre, et quelque incertaines qu'en restent les conclusions, il est difficile de la pousser plus avant.

Elargissant le problème de la collaboration de Léonard et d'Ambrogio, le critique l'étend à l'interprétation de deux œuvres ayant fait l'objet d'une discussion célèbre : les deux *Vierges aux rochers* de Londres et de Paris : la

première moins parfaite d'exécution, mais possédant ses papiers en règle et ses preuves avérées d'authenticité ; la seconde d'origine inconnue, mais trahissant par sa perfection même, la main de Léonard. Toutes deux portent, à des degrés différents, la trace de la facture d'Ambrogio.

Cet examen conduit l'auteur à établir à nouveau la liste des œuvres originales d'Ambrogio de Predis et de celles où se manifeste sa collaboration avec Léonard.

G. Favaro, *Leonardo e l'embriologia degli uccelli ;* F. Bottazzi, *Un esperimento di L. sul cuore e un passo dell'Iliade.* — Deux études scientifiques, la première tendant à démontrer que les observations de L. sur l'œuf de la poule (incubation naturelle et artificielle, problème des sexes, constitution de l'œuf), sont plutôt des notes tirées de lectures que le résultat d'enquêtes personnelles ; la seconde interprétant à l'inverse divers passages de Léonard relatifs aux modifications du cœur durant la saignée des porcs, comme le résultat de véritables expériences physiologiques, et établissant un rapprochement inattendu entre les observations de L. et celles d'Homère.

A. Favaro, *Passato presente e avvenire delle edizioni vinciane* ; G. Sarton, *Une encyclopédie léonardesque.* — Deux articles d'inégale importance sur une question capitale. Nous nous contentons de les citer ici, nous proposant d'en étudier de plus près les conclusions.

Le *Léonard de Vinci* dont l'initiative revient à M. Maurice Mignon et la publication à la *Nouvelle revue d'Italie*, présente cette particularité que tous les articles qui y figurent sont écrits ou au moins traduits en français, quoiqu'un bon nombre émane d'érudits italiens.

La critique générale, synthétique, celle qui s'efforce de reconstituer la personnalité de L. à l'aide des matériaux disséminés dans son œuvre, est largement représentée dans ce volume.

G. Séailles, *Le génie de L. de V.* — Analyse son caractère, montre le parfait équilibre et l'harmonieux ensemble des dons qui font de lui un homme achevé.

F. Orestano, *L. de V. philosophe.* — Extrait de son œuvre où ils se trouvent dispersés et à l'état en quelque sorte embryonnaire, et organise en un corps de doctrine les principes de sa méthode (empirisme, rationalisme, concept de l'infini). Analyse en même temps les particularités de son génie. (esprit encyclopédique, inspiration réfléchie, tendance à tout rattacher à l'art du dessin, continuité psychologique, réaction créatrice, stoïcisme) La substance de ce travail est reproduite sous une forme un peu différente dans un petit volume : *Léonard de Vinci* (Rome. éditions « Optima », 1919).

G. Calvi, *Quelques aperçus de L. sur la vie et le monde.* — Etude profonde, et fortement documentée sur la conception morale de la vie chez Léonard, sa conception mécanique du monde, la connexité existant entre son expérience scientifique des choses et son idéal artistique.



La critique biographique est également représentée par quelques bons travaux.

M. Cermenati, *Le roi qui voulait importer en France la Cène de Léonard* — Ce roi, dont Paul Jove et Vasari parlent sans le nommer. est non pas François Ier, comme on le croit communément, mais Louis XII.

L. Dorez, *L. de V. et Jean Perréal* (*Conjectures*). — Soulève une question des plus curieuses à propos d'une miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris. Cette miniature, reproduite dans le volume, contient deux têtes qui semblent bien être deux portraits. Or l'une des têtes présente avec les portraits connus de Léonard une ressemblance qui, pour n'avoir pas été signalée jusqu'ici, n'en est pas moins frappante Les éclaircissements historiques apportés par l'auteur tant sur le caractère de Perréal que sur sa participation aux expéditions des rois de France en Italie, rendent l'identification qu'il propose tout a fait vraisemblable.

A. Venturi, *L de V. à la fin de la première période florentine.* — Nouvelle étude qui ne fait point double emploi avec celle de G. Calvi dans la *Raccolta Vinciana*, sur l'*Adoration des Mages* des Offices. Etudie tant à la lumière des témoignages contemporains qu'à celle des écrits de Léonard, la préparation du fameux panneau. Chacun des dessins s'y rapportant y est successivement passé en revue, et dans chacun se trouve relevé ce qui a passé dans l'œuvre définitive.

Autour de ces études, s'en groupent d'autres d'un caractère plus spécial : *Quelques pensées pédagogiques de L. de V.* (L Credaro); *L. et l'anatomie* (G. Romiti); *L. et la musique* (C. Delvincourt)... Spécial, mais nullement hors de propos. Car Léonard est tout un monde, et toute science comme tout art trouve en lui un fervent et un interprète.

Nous citons pour mémoire, nous réservant d'y revenir plus à loisir, une nouvelle étude du professeur G. Favaro : *Difficultés d'une édition des œuvres de L. de V*, et n'avons garde d'oublier deux bons essais bibliographiques de D. Petrini, l'un concernant les publications destinées à commémorer le centenaire, l'autre, plus général, sur les principales publications italiennes modernes relatives au maître. Eug. Bouvy.

F. Picco. *Luigi Maria Rezzi, maestro della scuola romana.* (Biblioteca storica piacentina, vol. VI); Piacenza, Del Maino, 1917; in-8°, 194 pages.

Peu nombreux doivent être les érudits français, voire « italianisants », qui ont entendu parler de Luigi Maria Rezzi et de l'école romaine. Rezzi est un personnage de second plan; c'est un de ces laborieux ouvriers qui, dans le domaine des lettres, se sont voués à des travaux humbles et modestes, mais dont l'effort est digne de ne pas rester oublié. Quant au nom d « école romaine », il n'a rien de symbolique et n'est pompeux qu'en apparence; il désigne un groupe de poètes qui fleurirent à Rome de 1849 à 1870. Il y eut à cette époque une école lombarde, émilienne, toscane etc., et il y eut une école romaine, dont Domenico Gnoli est le meilleur poète, et dont Rezzi fut le maître, c'est-à-dire le professeur.

Né à Plaisance en 1785, Rezzi passa la plus grande partie de sa vie à Rome et y mourut en 1857. Il fut abbé, professeur d'éloquence à l'Athénée de Rome, bibliothécaire de la Barberiniana, puis de la Corsiniana, membre de plusieurs académies, entre autres de la Crusca, conseiller de la commune de Rome et adjoint à l'instruction publique, sous le pontificat de Pie IX (chapitre I). Ses œuvres comptent peu : ce sont des travaux d'éditeur, des commentaires, des traductions dont la plus importante est celle des odes d'Horace en vers italiens. Maitre vénéré et écouté, il exerça surtout son action par l'enseignement. Ce fut essentiellement un érudit et un puriste. Il appartient à la phalange de ceux qui, comme Monti, Perticari, Giordani, Cesari, veillèrent à préserver la langue italienne de l'influence française. Il combattit le romantisme. Il prôna de sa chaire et dans ses écrits le culte de l'antiquité et le retour aux classiques, aux *trecentisti*, en somme, à la tradition nationale (Chapitre II).

Ses préceptes ont été mis en pratique par ses élèves, les poètes de l'école romaine. L'histoire de ce cénacle a été écrite par l'un d'eux. (Castagnola, *Rassegna nazionale*, Florence 1889-1893 XI-XV) ; leurs œuvres ont été réunies par D. Gnoli (*I Poeti della scuola romana* 1850-70, Bari, Laterza). Ils ont nom : Giambattista et Giuseppe Maccari, Paolo Emilio Castagnola, Fabio Nannarelli, Achille Monti, Teresa et Domenico Gnoli. M. Picco les passe en revue (Chapitre III), donne des citations de leurs œuvres, dont il dégage les caractères essentiels.

Celles-ci consistent surtout en odes, ballades et sonnets M. Picco distingue en elles deux courants, l'un classique, l'autre populaire et note l'imitation de Pétrarque, de Sacchetti, de Politien et de Leopardi. Il observe que l'école romaine, sur le tard, tend la main aux *Amici pedanti* de Toscane et collabore dans une certaine mesure au renouvellement poétique à la tête duquel se plaça Carducci. M. Picco s'attache surtout au meilleur de ses représentants, D. Gnoli, et relève l'inspiration patriotique de plus d'une de ses poésies.

Un quatrième chapitre est consacré aux fruits de l'enseignement de Rezzi, à sa correspondance avec ses élèves, avec de jeunes artistes, ses compatriotes, dont il fut le conseiller éclairé. Dans un dernier chapitre, M. Picco trace un profil du maître d'après un de ses élèves, Cugnoni, et d'après D. Gnoli. Un appendice contenant des fragments inédits de Rezzi et une bibliographie très documentée terminent l'ouvrage. M Picco, en exhumant ce puriste, cet érudit peu connu aujourd'hui, et souvent ennuyeux — c'est lui que le dit — a su en faire une figure bien vivante, au milieu de ce petit monde littéraire d'autrefois, épris de discussions académiques; il n'en a pas exagéré l'importance et a su lui donner la place et le relief qui conviennent dans le cadre de la Rome de Pie IX, agitée par le tumulte du Risorgimento.

P. MARCAGGI.



E. Troilo. *La Conflagrazione; indagini sulla storia dello spirito contemporaneo.* — Rome, Formiggini, 1918 ; 353 pages, 8°.

Le livre de M. E. Troilo est une étude sur l'histoire de l'esprit contemporain, une enquête à la fois très large et très documentée sur les attitudes d'esprit et les doctrines qui, simultanément ou successivement, ont dominé, au cours du XIX° siècle. L'œuvre de Kant représente, en même temps que la critique d'une partie de la pensée du XVIII° siècle, la somme et l'achèvement de ce que cette pensée avait de plus cohérent, de plus généreux et de plus solide. Ses successeurs, même quand ils se présentaient comme des disciples, ont été réellement en réaction contre son esprit : Fichte par son individualisme romantique et passionné, par la partialité, l'inéquité de son nationalisme ; Hegel par son amoralisme essentiel. L'interprétation vulgaire, et largement contraire à l'esprit de son fondateur, de la théorie darwinienne, a fourni des bases pseudo-scientifiques aux doctrines de la guerre sans scrupule, dont Hegel avait tracé le schème abstrait soi-disant logique. L'évolutionisme de H. Spencer, malgré son libéralisme, accepte en définitive la même morale où la lutte est admise comme valant par elle-même. Aug. Comte avait donné les formules d'une morale plus élevée, et plus scientifiquement construite : mais son influence fut faible en comparaison de celle de Spencer.

La conscience individuelle et sociale demeure la source de toute moralité, c'est elle aussi qui fonde et juge le droit, c'est elle qui pourra édifier le droit international. Les problèmes se développent et se compliquent, mais la raison a le même usage et suit les mêmes principes. L'A. espère que le terrible sacrifice de l'humanité ne sera pas vain et que les nations qui se sont réclamées du droit fonderont, comme elles l'ont promis, une paix « juste et durable ».

J. F. R.

Gino Saviotti. *Charles Baudelaire critico e la questione dell'umorismo* (Collana di opuscoli critici). — Enrico Marino, editore, Caserta, 1919.

Voici le premier opuscule de la série de cette « Collana » que l'éditeur Marino entreprend de publier. Dans ces quinze pages — qui ne répondent qu'imparfaitement à leur titre — l'auteur cite quelques opinions de Baudelaire sur l'art, le rôle de l'imagination, le progrès dans l'art, qui annoncent déjà les théories de B. Croce, et il profite de l'occasion pour exposer celles-ci. Dans une deuxième partie il compare les idées de Baudelaire et de ... B. Croce sur la nature du comique. Est-ce de B. Croce ou de Charles Baudelaire que M. Gino Saviotti a surtout voulu nous parler ?

A. VALENTIN.

A. Bertuccioli. *La Grande Bleue, pages de littérature maritime* ; avec préface de Charles Le Goffic. Milan, Trèves, 1919 ; in 16, xiv-415 pages. — *La Mer, lectures françaises suivies d'exercices de nomenclature et de traduction.* Milan, Trèves,

1919 ; in 16, xi 216 pages. — *Petit dictionnaire de marine, italien-français et français-italien* ; Livourne, Giusti, 2e éd., 1919 ; petit in 16, xiv-233 pages.

M. A. Bertuccioli, professeur de français à l'Académie navale de Livourne, ne se contente pas de savoir excellemment notre langue et d'être un grand ami de la France : il en donne des preuves éloquentes, et l'activité qu'il déploie par ses publications mérite d'être connue et appréciée de ce côté de la Méditerranée. Son *Petit dictionnaire de marine*, dont la première édition avait paru à Pesaro en 1916, est un guide précieux pour tout ce qui concerne un langage technique peu familier aux simples « terriens ». Cette seconde édition se recommande par des améliorations fort importantes comparativement à la première ; mais pourquoi la disposition typographique est-elle beaucoup plus compacte dans la partie « français-italien » ? On est un peu surpris (p. 95-96) de lire face à face, non les désignations italiennes et françaises des grades en usage dans la marine, mais les grades de l'armée de terre (en italien) et ceux de l'armée de mer (en français). P. 97 ; je croyais que la *sciabica*, que j'ai vu manœuvrer sur la côte toscane, était un filet non pas « traînant », mais flottant, suspendu par une longue file de morceaux de liège ; et pourquoi le mot est-il rangé à l'article *pesca* et non à sa place alphabétique ? P. 120, à l'article *Scalo*, il faut sans doute lire : *La nave farà scalo a Livorno*, et non *si fermerà*, qui est l'équivalent. Quelques détails matériels pourront encore être revus dans une prochaine édition qui ne saurait tarder.

Les deux anthologies maritimes sont excellentes ; l'idée en est heureuse, l'exécution remarquable. Le volume *La Mer* est plus spécialement destiné à l'enseignement ; *La Grande Bleue* doit intéresser le grand public, en France comme en Italie. C'est un volume à répandre chez nous ; il est tout indiqué comme lecture d'été au bord de la mer, et on devra songer à le mettre entre les mains de la jeunesse, bien plutôt que tant de livres insipides, si souvent distribués comme prix ! Les seuls titres des cinq parties donneront une idée de la variété du recueil : I. La mer vue du rivage ; II. Gens et choses de mer ; III. En pleine mer ; IV. Au-dessus et au-dessous de la mer ; V. Histoires, contes, légendes. — M. Bertuccioli est extrêmement éclectique ; il publie des pièces somptueuses et colorées de Leconte de Lisle, Richepin, Hérédia, et des poèmes infiniment prosaïques de Coppée, d'Esménard et de Delille ; la prose va de Buffon à Cl. Farrère, à R. Benjamin et à Marinetti. L'ensemble est savoureux.

H.

Gaetano Imbert. *Per la nostra santa guerra* ; *canti*. Rome, G. B. Paravia [1918] ; in 16.

Luigi Siciliani. *Dea Roma*, 1914 1918. — Milan, Bestetti e Tumminelli, 1918 in-8°.

Voici des souvenirs de guerre et de victoire exprimés en vers généreux, éloquents, d'une inspiration virile, d'une belle harmonie. M Gaetano Imbert, dont l'art délicat s'était déjà fait apprécier par des pièces d'un caractère intime (*Intimità*, Florence, 1914), mais qui s'était essayé au genre

héroïque, dès le raid dans les Dardanelles (juillet 1912), réunit dans sa plaquette quatre poésies qui ont été composées dans un but de propagande, de mai 1915 à novembre 1918; elles n'en sont pas moins finement ciselées par un artiste exigeant pour lui-même. M. G. Imbert est proviseur du plus important lycée de Rome, et c'est à la jeunesse qu'il s'est adressé, aux heures décisives du grand conflit; il a donné à ces jeunes gens une double leçon, également profitable, de patriotisme et de belle élocution.

Les neuf poèmes de M. Luigi Siciliani ont un caractère un peu différent : trois remontent à 1914, avant l'entrée de l'Italie en guerre; un porte la date d'avril 1917, les cinq autres d'avril-novembre 1918. L'auteur y a donc épanché avec plus de liberté, et avec une grande fougue, les passions qui bouillonnaient dans son cœur. Interventiste ardent, M. L Siciliani a proclamé, dès septembre 1914, la nécessité pour l'Italie de secouer sa torpeur ; *Troppo ubbidisti e troppo sofferisti — giovane Italia, piena d'umiltà!* L'expression de l'angoisse causée par l'attente me paraît particulièrement heureuse dans le court et fort *Crepuscolo*, de décembre 1914. Il y a chez ce poète une vigoureuse inspiration irrédentiste, et une inspiration chrétienne très marquée; une grande piété anime le *Canto per le Madri*, et il y a une colère qui dégénère en invective virulente dans *Per l'istrione* (cette pièce, datée du 15 sept. 1918, n'est pas sans rappeler l'*Apostrofe* du poète argentin Almafuerte, publiée en 1916; mais le poète italien a plus de mesure et d'harmonie). C'est assez dire l'extrême variété du verbe riche et sonore de M. Siciliani. La dernière pièce, *Al Re*, donne à l'hexamètre classique (tout en dactyles) un éclat que peu de poètes modernes ont su atteindre :

degno è che il verso d'Augusto si levi con ala possente
ed al tuo capo recinga una giusta, immortale corona!

Henri Hauvette.

Lucien Corpechot. *Lettres sur la jeune Italie* (Collection France). Berger Levrault, 1919, 62 pages in-16.

Ces lettres sont charmantes. Elles ajoutent, aux nombreux voyages d'Italie que nous possédons, une note d'émotion personnelle qui séduit : « chaque fois que je reviens à Rome, mon cœur s'émeut comme si je rentrais dans le jardin de mon enfance... » Le tour en est pittoresque, coquet, un peu précieux : très aimable et fort captivant.

Elles sont utiles aussi. Car leur dessein n'est pas de décrire, mais d'analyser l'âme italienne à une époque décisive de son histoire ; et dans ce sens, elles constituent un document. L'auteur est frappé de l'ardeur, de la passion, de la force qu'il rencontre partout. Si les Français ne s'obstinaient à ignorer si étrangement les réalités d'au-delà des Alpes, ils trouveraient là l'image de la véritable Italie, à la fin de 1916 ; ils l'y trouveraient mieux, telle qu'elle apparaît en cette année 1919, tourmentée et frémissante. « Je retire de cette journée », écrit l'auteur, « l'impression

que l'Italie n'est pas seulement grande par ses souvenirs, mais par tout ce qui palpite, s'agite en elle de forces jeunes, d'espoir et de confiance ». Il a beaucoup vu, il a fait parler beaucoup de personnalités, très représentatives ; et il nous donne l'impression de la véritable Italie, qui ne veut plus être, à aucun prix, « la sœur cadette », mais revendique tous ses droits de grande puissance moderne. Qu'il esquisse la physionomie des partis, ou qu'il note le prodigieux essor industriel du pays, ses remarques sont toujours pénétrantes et justes. Ces pages, si littéraires, sont pleines de réalité.

P. H.

Giovanni Marradi. *Poesia della Riscossa.* Firenze, Barbèra 1918.

C'est un recueil de cinq poèmes patriotiques écrits d'octobre à la mi-novembre 1918 : l'*Ora nostra, la Bufera, Santa Forza, Mala pianta, la Vittoria.* Des invectives contre le Kaiser, les Habsbourg, la glorification des alliés et de la victoire latine, en constituent les motifs. Une note liminaire réserve les droits de « recitazione ». Ce sont bien en effet des poèmes de « recitazione », et qui ont le défaut du genre : un peu de déclamation. Cette réserve faite, on y trouvera de beaux vers et une puissance verbale rappelant parfois la manière du vieil Enotrio Romano. Telle, dans la « Bufera » l'évocation de la marée italo-slave assaillant ce qui fut l'Autriche :

troppi ribelli : e ad impiccarli tutti
mancheranno i carnefici e la corda !

Le « ci vuol corda assai » du « Ça ira » était mieux amené. Dans « Santa Forza » la représentation de la France en guerre ne manque pas de grandeur :

Avanti, o Francia, indomita
della selva europea rinnovatrice,
che d'ogni vecchio tronco di tirannide
schiantasti la radice ;
avanti contro il rabido
furor tedesco che giammai non langue,
tu che ogni giorno di tedesco sangue
tingi i tuoi fiumi, fin che rosso e pieno
di gotici cadaveri
lascino i Goti il rivarcato Reno !

Pierre Ronzy.

G. Prezzolini. *Tutta la guerra. Antologia del Popolo italiano.* Firenze, Bemporad.

On ne saurait trop recommander aux italianisants français cette anthologie judicieusement établie, qui nous fait connaître l'Italie de la guerre. Elle leur servira à montrer ce qu'a été notre camarade le soldat italien pendant ses trois ans et demi de bonne et utile collaboration dans les combats. Les récits des « correspondants de guerre » sont en très petit

nombre, et c'est un bien. La place la plus considérable de l'anthologie est consacrée aux lettres ou récits des combattants de toutes les classes sociales, depuis Battisti et Mussolini jusqu'au « paysan lucquois ». On est frappé du fait que le soldat italien ressemble étrangement au « poilu » de France par sa façon de penser. « Luigi Somacal » est l'humble et glorieux frère de l'anonyme « Un tel de l'armée française », et ce sont eux qui, avec leur solide santé morale, leur fruste bon sens, leur force aussi ont sauvé tout ce qui faisait vraiment le prix de la vie.

Quelques documents politiques et diplomatiques relatifs à la Triple Alliance et à l'entrée en guerre de l'Italie complètent cette anthologie préparée après Caporetto. M. Prezzolini en promet une autre édition. Sans doute y trouverons-nous quelques pages de la « riscossa ». Nous aimerions aussi y voir figurer quelques pages de combattants italiens qui nous sont plus particulièrement chers : ceux de l'Argonne et ceux de Champagne.

P. R.

P. E. Guarnerio. *Fonolojia romanza*, Hoepli, Milano, 1918, pp. XXIV-642 *Manuali Hoepli*.

Ce volume, écrit avec une précision scientifique qui n'exclut pas la clarté, est le fruit des savants efforts d'un linguiste éminent, qui tient compte des derniers progrès de la science dans ce domaine. Il sait rendre accessibles, même aux non-spécialistes, les grand traits de la phonétique romane

Le sujet est traité en quatre parties, dont trois fondamentales : voyelles toniques (pp. 91-296), voyelles atones (pp 297-377) et consonnes (pp 379-612). La première partie (pp 1-88) présente un abrégé synthétique des notions préliminaires indispensables; celui qui veut s'initier à ce genre d'études y trouvera un guide sûr, d'une consultation pratique. L'histoire comparée des langues néo-latines y est résumée d'une manière claire, sans du reste rendre inutile l'excellent Manuel de Gorra, paru il y a bien des années dans la même collection. M. Guarnerio y traite succinctement de l'alphabet phonétique et des principaux phénomènes phonétiques. Le volume est complété par une bibliographie abondante et soignée (pp. IX XXII) qui augmente la valeur de l'ouvrage pour tous les lecteurs soucieux de pousser plus avant leurs recherches personnelles; il mérite donc d'être signalé.

Quant à la méthode, l'auteur s'en tient à l'étude descriptive de l'évolution historique des mots latins dans les langues romanes; il ne s'abstient pourtant pas entièrement de l'étude ethnique, quand elle sert à mieux déterminer la quantité et la qualité des modifications subies par le latin en se transformant en italien en français, en provençal. etc. (p 28).

On suit avec un intérêt spécial le chapitre qui traite du *ladin*; au travail magistral d'Ascoli sur ce sujet est venu récemment s'ajouter

l'importante étude de Salvioni : *Ladinia e Italia* (Rendiconti dell'Istituto lombardo, s. II, vol. L.) Comme de juste, le manuel de M Guarnerio, est dédié à la mémoire du premier linguiste d'Italie, Graziadio Isaia Ascoli, de Gorizia, et daté du 9 août 1916, jour où pour la première fois flottait à Gorizia délivrée le drapeau tricolore.

F. Picco

Sebastiano Rumor. *Bibliografia storica della città e provincia di Vicenza* ; Stabilimento S Guiseppe, Vicence, 1916 ; 8°, 816 pages.

M. Sebastiano Rumor nous était surtout connu comme un familier des deux grands poètes vicentins, Giacomo Zanella et Antonio Fogazzaro Il leur avait consacré des études critiques inspirées par une fidèle affection, et surtout des études biographiques et bibliographiques d'une exactitude remarquable.

Les hasards de la guerre ont amené beaucoup de Français à connaître la cité de Palladio et de Luigi da Porto, de Scamozzi et du Trissin, en même temps que le chapelet de villes et de gros bourgs qui s'étendent au pied des Préalpes, de Schio et Thiene à Marostica et à Bassano. Ils ont fait connaître à ceux qui ont pu prêter quelque attention à la vie de ce pays, en l'abbé Rumor, un historien de Vicence éclairé et actif.

M. Rumor a publié de nombreux ouvrages ou articles sur les institutions, les artistes et les œuvres d'art de sa ville natale. L'historien de la littérature italienne consultera, par exemple, avec profit les trois volumes qu'il a consacrés, il y a quelques années, aux « Scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono ».

Vice-conservateur de la Biblioteca Bertoliana, M. Rumor a eu à sa disposition un matériel considérable. Il a su en profiter en bibliophile sagace. En 1890 déjà, il donnait une « Bibliografia della Città e Provincia di Vicenza » de plus de 700 pages. où étaient cités par ordre alpha-
cia di Vicenza » de plus de 700 pages où étaient cités par ordre alpha-
bétique les écrivains italiens et étrangers qui avaient parlé de Vicence au point de vue historique, littéraire, artistique, scientifique et économique. Cet ouvrage formait déjà un tout ; mais il devait, dans la pensée de son auteur, être suivi d'un volume de supplément qui mentionnerait notamment les statuts des différentes associations, anciennes et modernes, de la province, et toutes ces productions de circonstance qui sont si fréquentes en Italie : recueils de poèmes, discours, compositions diverses à l'occasion des mariages, des funérailles, des cérémonies politiques et religieuses.

Ce second volume, à cause surtout des additions qu'il y avait lieu de faire au bout de vingt-cinq ans à la liste des ouvrages consacrés à Vicence, menaçait d'être plus considérable que le premier. M. Rumor s'est résolu alors à refondre complètement son œuvre et c'est ainsi qu'en pleine guerre il donnait récemment une bibliographie historique de Vicence, telle qu'on en souhaiterait une pour chacune des grandes villes d'Italie et de France.

L'auteur n'a pas suivi l'usage des divisions par matière « qui donnent lieu à de continuelles répétitions » et qui sont souvent fort arbitraires. Il a suivi, comme dans sa Bibliographie primitive, l'ordre alphabétique des écrivains cités, et, pour les publications d'un même écrivain (livres, opuscules, articles), l'ordre chronologique. Un index de 90 pages sert cependant de table analytique et guide le lecteur grâce aux numéros d'ordre qui correspondent à chacun des 8.000 ouvrages ou documents signalés dans le corps du livre.

La partie la plus importante de l'ouvrage est évidemment constituée par celle que l'auteur intitule : « Memorie per ordine alfabetico d'Autore ». Quelquefois, après les indications de librairie, figurent quelques remarques explicatives et même, pour certains ouvrages, une appréciation sur leur valeur historique.

Viennent ensuite les publications anonymes : les recueils pour funérailles, pour noces, pour examens de doctorat, pour prises de voile, pour intronisations d'évêques ou installations de curés ; pour les départs de Podestats et de Capitaines de Vicence ; les recueils divers ; les journaux et les périodiques de la province de Vicence ; les « numeri unici » (autre usage très italien : revues ou journaux d'occasion n'ayant eu qu'un numéro) ; les statuts de sociétés ; une cartographie sommaire de Vicence et de son territoire.

Telles sont les divisions du vaste ouvrage de M. Rumor. Elles montrent à elles seules avec quelle précision le travail a été exécuté. Il faut seulement exprimer un regret : que les conditions difficiles faites par la guerre au travail d'impression et d'édition aient laissé se glisser dans l'ouvrage quelques inexactitudes typographiques, assez fâcheuses dans un ouvrage de ce genre, et qui peuvent retarder certaines recherches (1).

Tel quel, cet ouvrage est un instrument de travail précieux. Il permet de voir que de nombreux Français déjà se sont intéressés, à différentes époques, à la vie politique, aux lettres, aux arts de l'importante province de Vénétie. Souhaitons que parmi les historiens au zèle desquels M. Rumor fait appel dans sa préface, se trouvent dans un prochain avenir d'autres Français encore, de ceux qui auront appris, au cours d'un séjour involontaire, à connaître et à aimer l'Italie.

HENRI BEDARIDA.

(1) Signalons à l'auteur quelques unes de ces confusions :
A la dernière ligne de la page 6, il faut lire 718 au lieu de 7. Dans l'index général, page 786, au paragraphe Luigi da Porto, une seconde édition corrigera « 1947 » en 1948 et deux fois « 3205 » en 3305. A la fin du paragraphe *Sette Comuni*, elle corrigera « 4833 » en 4835.

Chronique

— Avant de mourir, Pasquale Villari avait exprimé la volonté que la somme de 10.000 lires recueillie par souscription, à l'occasion du quatre-vingtième aniversaire de l'illustre historien, florentin d'adoption mais napolitain de naissance, fût consacrée à un prix, le « Premio Villari », qui serait accordé au meilleur travail portant sur ce sujet : « Muovendo dallo studio della emigrazione nelle province meridionali d'Italia e dalle cause e conseguenze di questo fenomeno, si esamini la questione sociale del Mezzogiorno in tutti i suoi vari aspetti. »

La R. Accademia dei Georgofili » de Florence avait reçu plusieurs mémoires sur ce sujet; un de ces mémoires lui a paru répondre excellemment aux intentions du fondateur, par des qualités de science, de pénétration, de composition tout à fait remarquables; l'auteur en est notre ami Gino Arias, professeur à l'Université de Gènes, que nous avons applaudi l'an dernier à la Faculté de droit de Paris. L'ouvrage si important de M G. Arias va être imprimé, et va jeter un jour tout nouveau sur les problèmes si complexes que soulève la vie économique et sociale des provinces méridionales d'Italie.

— Nous avons reçu l'annonce d'une nouvelle revue : *Arte e Vita, Rassegna letteraria*, qui paraîtra à Rome, sous la direction de M. Luciano Gennari, dont nous avons déjà signalé ici diverses publications (t. I, p 416). Les tendances de la revue *Arte e Vita* sont clairement énoncées dans ces quelques lignes : « Le opere d'arte veramente grandi furono sempre penetrate dal senso dell'universale e dell'eterno. Così le tragedie greche, i poemi di Virgilio, la Divina Commedia, i drammi dello Shakespeare, il romanzo del Manzoni, trassero dalla fede la loro bellezza immortale Noi pure cerchiamo nella fede la via della bellezza. Ma non siamo un cenacolo « Tutto quanto è umano è nostro ». Come volgiamo l'animo a tutti i grandi artisti, così facciamo appello a tutti gli uomini di buona volontà, i quali ritengano che la nostra corrente sia necessaria per l'avvenire della letteratura e dell'arte. »

Nous connaissons M. L Gennari comme un sincère ami de la France; nous saluons donc avec une joie redoublée la naissance de la revue littéraire dont il est le promoteur, et à laquelle nous souhaitons une brillante carrière.

— Notre collaborateur et ami Paul Hazard a publié dans la *Minerve française* du mois de mars 1920 un fort bel article intitulé : *La culture française en Italie.*

— Dans le dernier fascicule paru de la *Revue* du XVIIIe siècle (juillet-décembre 1918), le très regretté Georges Cucuel, enlevé si brusquement à la science et à l'affection des siens, a publié un attachant article sur *La vie de Société en Dauphiné au XVIIIe siècle.* Un ami italien du jeune savant en a extrait, pour la *Rivista d'Italia* (juillet 1919) un important passage, sous le titre *Casanova nel Delfinato.*

Signalons à ce propos deux courtes études publiées par M. Riccardo Zagaria, sous le titre *Casanoviana* (Andria, 1918) : « Casanova in tedescheria », et « Casanova imitato de Emilio Zola ».

— Dans la *Rassegna Nazionale* du 16 octobre 1918, M. Guglielmo Volpi a publié une intéressante étude sur la vie de l'Académie de la Crusca, au temps de la domination française en Toscane.

— Dans une leçon faite à l'Université populaire de Palerme, Mlle Grazia Maccone s'est demandé « si Alfieri a vraiment haï la France? » Elle répond par la négative. L'intention est très louable; mais la question est dangereuse; elle est de celles qu'il convient de ne poser que quand on est bien sûr de pouvoir détruire à tout jamais une erreur funeste. Nous craignons que la démonstration de Mlle Grazia Maccone ne paraisse un peu faible.

— Nous signalons aux professeurs de langue italienne les publications ci-après, qui nous ont été adressées : G. Petraglione a V Zocci, *Vita*, nuova antalogia per le scuole medie di primo grado; Messima, Principato, 3 vol. in-16 (à 2 fr. 50 chaque). — Domenico Urbano, *Scritti scelti* ad uso delle scuole; Napoli, Soc. Ed. Dante Alighieri, 1917; 1 vol in-16, 200 pages (2 fr. 25). D Urbano, prêtre et éducateur, né à Bitonto en 1819, mort à Trani en 1882, est un des bons prosateurs du XIXe siècle, bien qu'il s'inspire d'une réthorique qui paraît aujourd'hui un peu surannée. — Rosa Errera, *Come figliuole* libro di lettura per la sesta classe elementare femminile, Florence, Bemporad, 2e éd. Ce livre nous paraît fort bien compris, attrayant et enrichi de leçons sur l'histoire de la civilisation italienne, avec des illustrations, le tout pour un prix modique.

Revue des Revues

QUESTIONS ÉCONOMIQUES
SOCIALES ET PÉDAGOGIQUES

Périodiques dépouillés[1] :

Mco. *Marzocco*, Florence (1918 19).
NA. *Nuova antologra*, Rome (id.).
NRI. *Nouvelle Revue d'Italie*, Rome (1919).
RI. *Rivista d'Italia*, Milan (1918-19).
RNL. *Revue des Nations latines*, Florence (1919; a cessé de paraître).
RNz. *Rassegna Nazionale*, Rome (1919).
RP. *Revue de Paris*. Paris (1918-19).

I. — QUESTIONS ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

M. Ruini. *Le armi economiche e morali della nostra guerra*. **RI**, 28 février 1918.

A. Cabrini. *La mobilitazione industriale nel 1917 : i problemi del lavoro*. **NA**, 16 mars 1918.

Filippo Meda. *Lo sviluppo tributario in Italia durante i tre anni di guerra*. **NA**, 16 septembre 1918.

F. Meda. *Le tasse sugli affari in Italia*. **NA**, 16 février 1918.

Leone Vollemborg. *Entrate e spese effettive durante la guerra*. **NA**, 16 septembre 1918.

Filippo Medda. *Le imposte dirette e la finanza di guerra in Italia*. **NA**, 16 juillet 1918.

Filippo Meda. *Il monopolio del tabacco in Italia*. **NA**, 1er octobre 1918.

Ettore Ponti. *A proposito del futuro assetto doganale*. **NA**, 16 mars 1918.

Giov. Indri. *L'esportazione italiana dei prodotti serici*. **NA**, 16 mars 1918.

Luigi Luiggi. *Intercambi italo franco britannici*. **NA**, 1er juin 1918.

1. Les « Études italiennes » ne pouvant aborder ce genre de questions que d'une façon purement occasionnelle, nous laissons aux revues spéciales, mieux outillées, le soin de dépouiller méthodiquement les périodiques qui s'occupent particulièrement de ces problèmes. Nous croyons cependant utile, à titre de simple renseignement, d'enregistrer ici les articles que nous avons relevés sur ces questions dans les revues générales.

G. Prato. *Rassegna Economica : le cooperative dopo la guerra*. **RI**, 31 août 1918.

P. Bertolini. *Assicurazioni operaie e provvidenza sociale? Contributo allo studio del Dopo-Guerra*. **NA**, 1er et 16 mai 1918.

A. Ghisleri. *Sociologia italiana : di alcune vedute fondamentali di G. A. Romagnosi* **RI**, août 1919.

A. Niceforo. *Rassegna di sociologia e di statistica* **RI**. janvier, avril, juillet 1919.

M. Ferraris *La crisi e la politica delle abitazioni : per una soluzione nazionale del problema delle case*. **NA**. 1er avril 1919.

R. Palmarocchi. *Problemi del dopo-guerra : note sulla questione sociale*. **RNz** août 1919. — *Fatti e problemi sociali*. **RNz**, septembre 1919.

E. Marchetti. *Banques et industries en Italie*. **RNL**. 1er mars 1919.

P. Perrone *Le otto ore di lavoro e la possibilità di mantenerle*. **NA**, 16 déc. 1919

G. Prato. *Rassegna economico-finanziaria : dai monopoli fiscali alle espropriazioni intellettuali*. **RI**, 31 déc. 1918.

R. A. Masini. *L'imposta generale sul reddito*. **RNz**, 1er mai 1919.

F. Meda. *La riforma della imposizione diretta nel disegno di legge presentato alla camera italiana*. **NA**, 16 avril 1919.

M. Vinelli. *Attualità economiche: calmieri antichi e recenti*. **RNz**, 16 mai 1919.

Ernest Lémonon. *L'opinion italienne et l'émigration*. **RP**, 1er avril 1918.

G. Prato. *Rassegna economica : la mobilitazione agraria*. **RI**, 28 février 1918.

Maggiorino Ferraris. *Torniamo alla terra! L'amministrazione agraria*. **NA**, 1er mai 1918.

M. Ferraris. *Torniamo alla terra! Il momento di agire!* **NA**, 16 mars 1919.

P. Manassei. *La riforma tributaria e l'agricoltura*. **RNz**, août 1919.

R. A. Masini. *Problemi agrari : l'importazione dei fosfati minerali*. **RNz**. 16 sept. 1919.

E. Cioffi. *Un piano organico per la redenzione dell'Agro romano e per la prosperità di Roma*. **RI**, déc. 1919.

Guiseppe Deabate *Un agronomo filantropo del sec.* XVIII (Vincenzo Virginio, qui introduisit la pomme de terre dans le Piémont). **NA**, 1er janvier 1918.

Giov. Indri. *La coltivazione del tabacco in Italia*. **NA**, 16 mai 1918.

Alberto Cencelli. *I villaggi di capanne dell' agro romano*. **NA**, 1er juin 1918.

M. Ruini. *L'istituto italiano per il commercio internazionale*. **NA**, 16 oct. 1919.

A. Marghieri. *La reprise de notre mouvement commercial*. **NRI** 1er avril 1919.

Maggiorino Ferraris. *Le ferrovie dello stato e il movimento dei forestieri*. **NA**, 1er janvier 1918.

M. Ferraris. *Il disservizio dei porti in Italia* **NA**, 16 février 1918.

M. Ferraris. *La lotta contro il disservizio dei porti in Italia*. **NA**, 16 mai 1918.

F. Cavenago *Per il porto di Genova. Impianti di scarico e lavori ferroviari*. **NA**, 1er février 1918.

M. Ferraris. *Il porto di Genova e la Svizzera*. **NA** 1er févr. 1919.

V. Segré *Trieste e il suo porto*. **NA** 1er mars 1919.

Vittorio Meneghelli. *Per il porto di Venezia*. **NA**, 1er avril 1918.

F. Grimani. *Il porto di Venezia e il Decreto luogotenenziale del 26 luglio 1917*. **NA**, 16 mai 1918.

E Ciccotti. *La Questione di Napoli*. **RI**. 31 mars 1918.

Giuseppe Natale. *L'economia della Sicilia dopo guerra*. **NA**, 1er juin 1918.

R. Rinaldi. *Le ferrovie dello Stato ed i provvedimenti per il dopo guerra*. **NA** 1er janv. 1919.

H. Loria. *I tunnel alpini e la politica ferroviaria degli alleati* **RI** déc. 1918.

Ch. Loiseau. *Les communications avec l'Orient par l'Italie*. **NRI** 1er février 1919.

II. — QUESTIONS D'ENSEIGNEMENT

G. Gentile. *La personalità umana e il problema educativo*. **NA** 1er déc. 1919.

G. Prezzolini. *Per la libertà d'insegnamento*. **RNz**, 1er mars 1919 (Cf **ibid.** 16 mars et 16 avril 1919).

Paolano Manassei. *Per la libertà dell'insegnamento : libertà di coscienza e libertà d'insegnamento*. **RNz**, 16 mai 1919.

F. Crispolti. *Il rinnovamento de l'educazione. Lettere pedagogiche*. **RNz**, janvier, mars, mai, juin, juillet, sept , décembre 1919.

*** *Sulla riforma universitaria.*, **RNz** août 1919.

A. Ruspoli. *La réforme universitaire et les cours de perfectionnement*. **NRI**, juin 1919.

N. Zingarelli *La libertà negli studi universitari*. **RI**, déc, 1918.

G. Marchesini. *La soluzione del problema universitario*. **RI**, avril 1919.

E. Buonaiuti. *Gli studi religiosi nella cultura superiore*. **NA**, 16 nov. 1919.

E Romagnoli. *L'università artistica*. **RI**, juillet 1919.

G. Tarozzi. *La cattedra di etica nelle università italiane*. **NA**, 16 déc. 1919.

C. Formichi. *Lo studio della litteratura inglese nelle Università italiane*. **Mco**, 6 juillet 1919.

Ignotus *Cattedre di filologia moderna*. **Mco**, 1er septembre 1918.

Fr. Picco. *L'insegnamento della lingua francese in Italia e della lingua italiana nelle scuole di Francia*. **NA**, 16 avril 1918.

Aldo Sorani. *Cattedre d'italiano in Inghilterra*. **Mco**, 28 sept. 1919.

O Mereu. *L'accord interscolaire franco-italien* **NRI**, oct.-nov. 1919.

F. Crispolti. *Una cattedra dantesca a Lovanio*. **NA**, 16 juin 1913.

L. Russa. *La cenerentola universitaria* [la géographie], **Mco**, 3 août 1919.

G. Dalla Vedova. *La Geografia nella vita e nella scuola moderna.* **NA**, 1er août 1918.

G. Manacorda. *Per la fondazione in Trieste di una Università del Mare.* **RI**, janv. 1919.

Maggiorino Ferraris *Per l'alta cultura nazionale nel dopo-guerra. L'Istituzione d'un Politecnico a Genova* **NA**, 1er août 1918.

P. Giacosa. *Esami universitarii scritti e orali.* **RI**, déc. 1919.

F. Pistelli. *Nemmeno maccaronico* ! [Sur les examens]. **Mco**, 30 nov. 1919.

A Panzini. *Ragioniamo se ti pare*! [même sujet]. **Mco**, 3 août 1919.

S. Sabbadini. *Per la serietà della scuola media.* **Mco**, 18 mai 1919.

A. Alterocca. *I più gravi mali della scuola media italiana.* **RI**, mars 1919.

Giov. Calò. *La Riforma della Scuola Normale.* **Mco**, 24 mars 1918.

Ignotus. *Dalla scuola media all'Università e alla vita*, **Mco**, 28 juillet 1918.

Alfredo Saraz. *Il problema della scuola nell'ora presente.* **NA**, 16 août 1918.

A. Berenini. *L'après-guerre scolaire.* **NRI**. 1er février 1919.

B. Barbadoro *Due scuole d'italianità a Firenze.* **Mco**, 31 août 1919.

• *Il popolo sovrano e l'alfabeto.* **Mco.** 7 sept. 1919.

Ettore Fabietti. *Per un servizio ambulante di materiale didattico.* **NA**, 1er septembre 1918.

Luigi Pagliani. *Urgenti riforme nell' insegnamento dell' educazione fisica nelle scuole magistrali.* **NA**, 1er juin 1918.

Le Gérant : F. GAULTIER.

ANGERS. — IMP F. GAULTIER ET A. THÉBERT, RUE GARNIER, 4.

Notes sur l'influence artistique du « Songe de Poliphile »[1]

En somme, ce beau livre a été, pour nos pères, à la fois la science et le roman de l'antiquité. Les traductions de Vitruve, d'Alberti, de Serlio, purs techniciens de l'architecture, ne le pouvaient remplacer. Il leur apportait, non seulement formes et mesures de monuments, arrière goût d'archéologie et d'épigraphie, mais aussi des tableaux, où l effet romantique est demandé aux pierres écroulées, évoquées par un voyant endormi, pour nous prouver, selon le titre du livre, que toutes choses humaines ne sont que songe, c'est-à-dire vanité. Mais ce sentiment de la caducité des œuvres, même les plus parfaites que les hommes aient créées, n'est à cette époque d'énergie et d'élan que superficiel. Ces restes, il les ranime à force de nostalgie. Son imagination, d'autant plus libre qu'il rêve, mais appuyée sur d'énormes lectures qui lui fournissent une certaine objectivité, lui rend actuels les temps qui les ont dressés. Autour des monuments relevés ou de leurs débris, il suscite des cérémonies antiques, telles que la Prière à Cypris et les Triomphes, qui sont pénétrées d'italianisme moderne, et des scènes romanesques italiennes, baignade de jeunes filles par exemple, pleines de détails antiques. Ce mélange anachronique est spontané : on saisit dans le *Poliphile*, mieux que dans tout autre livre, l'essence même de l'Humanisme. Quelle séduction pour des hommes comme Rabelais, G. Tory, Jean Goujon probablement, Philibert de Lorme, Du Cerceau, et d'autres ! Il fortifiait en eux la certitude que l'antiquité n'était pas morte : comme Colonna, ils la portaient toujours vivante en eux, parce qu'ils l'avaient ressuscitée à force d'érudition passionnée. La Renaissance chante un perpétuel hosannah.

Pour Jean Goujon. M. P. Dupuy[2] a été conduit par l'étude des registres des délibérations de la Ville de Paris à d'intéressantes

1. Suite ; voir p. 1 de ce volume.
2. *Bullet. des Antiquaires de France*, 1912.

probabilités, qui sont très fortes. C'est qu'il aurait collaboré dès 1546 avec son ami l'humaniste Jean-Martin, en dessinant les bois gravés qui illustrent la traduction française du *Poliphile*. Ce sont des imitations, quelquefois assez libres, des gravures italiennes de 1499. Bien que nous n'ayons pas les dessins originaux, mais seulement les bois taillés, qui peut-être les interprètent au lieu de les suivre exactement, il est visible que l'artiste prête à ses modèles la distinction aisée, une souplesse féminine, qui sont bien dans la manière du sculpteur des nymphes, influencé par l'art élégant de Fontainebleau. Il les complète après avoir lu le texte, il allège et fait flotter les draperies en découvrant beaucoup plus de nu, il soigne la rectitude du front et du nez selon le style du Primatice, et donne aux figures une mobilité plus moderne. Il les précise aussi de détails qui donnent la couleur en énervant la force suggestive, il produit par des tailles savantes l'ombre, qui fait le modelé, et pousse le pittoresque du paysage et des « fabriques ». Bref, les bois vigoureux de Venise deviennent des « tableaux » à Paris[1]. L'auteur parle italien avec un délicieux accent français.

D'autre part, M. P. Dupuy est amené par les mêmes documents à penser que J. Goujon, lors de l'Entrée de Henri II à Paris en 1549, a donné les dessins des monuments imaginés par Jean Martin pour décorer les rues et places de Paris, et des gravures qui ornent la relation de la cérémonie. Il signale avec raison des analogies entre les imaginations de l'Entrée et certaines gravures de la traduction française du *Poliphile*. En attendant qu'il les précise comme il l'a promis, il convient de rappeler que le rhinocéros portant un obélisque, qui décorait l'Entrée, est une simple métamorphose du mystérieux éléphant en pierre noire, portant un obélisque de vert antique, des gravures du *Poliphile* et de sa traduction. Celui-ci reparaitra en 1571 à l'Entrée de Charles IX, pour laquelle Dorat et Ronsard assumèrent « ordonnance et devis de la perspective et

1. Comparer surtout les deux ruines du Polyandrion.

paincture ». Sur un arc triomphant de la Porte aux Peintres, en bas-relief simulé, il soutient une des colonnes adossées aux piédroits : symbole doublement puissant de la Religion et de sa pérénnité. Il n'est pas douteux qu'il provient, avec le symbolisme de la durée, des illustrations des « Triomphes » de Pétrarque, et a passé dans le Triomphe de Jules César, de Mantegna; mais c'est dans le *Poliphile* que les artistes de la Renaissance vont prendre ces robustes formes plastiques, dont la masse frappait les imaginations. La preuve en est dans les marques des imprimeurs parisiens, François et Barbe Regnault : l'éléphant chargé d'une tour, ou rongé par des fourmis. On sait par M. Léon Dorez la hantise exercée par le livre italien sur la corporation. Le Bernin lui aussi l'a connu. Son éléphant à l'obélisque finira, sur la noble place de la Minerve, à Rome, l'étrange destinée commencée dans les rêveries de F. Colonna.

Jean Goujon (s'il est l'auteur de certaines gravures de 1546) était il normand? Si oui, il avait pu vivre, en Normandie, avant son arrivée à Paris, dans l'atmosphère du *Songe*. Cette province est la première à avoir compris le style italien. Rouen est la cité des d'Amboise, et Caen le siège d'une Université d'où s'épanche « la source cabaline ». Les expéditions d'outre-monts conduisent en 1509 nos pères dans la Vénétie, presque aux lieux qui ont vu naître le *Poliphile*; c'est de là sans doute que vint à François 1er son exemplaire, et, vers 1512, l'inspiration des miniatures qui ornent le manuscrit destiné à Louise de Savoie. Quantité de normands, dont Jean Marot, normand de Caen, nous conte la liesse, ont visité en conquérants éblouis cette « Italie gallique ». L'un d'eux a-t-il rapporté à Caen un exemplaire du mystérieux roman d'amour dédié à Polia, c'est-à-dire à l'antiquité? La traduction (1546) est encore à venir; mais toute la partie cultivée de ces nobles cités se met à l'italien. Et en tous cas il y a les bois, lisibles à tous.

Le chevet de l'Eglise saint-Pierre, à Caen (1518-1545), est célèbre pour la luxuriante broderie de détails, arabesques ou

« dessins syriaques », comme disaient nos pères, qui décorent ses parois. Tillets ou cartouches, urnes godronnées, balustres, candélabres portant des vases, et posés sur des sphinx ailés ou des griffons accroupis, sont des thèmes décoratifs qui abondent dans les gravures du *Poliphile*. La sirène est sortie de là pour venir, non seulement sur le chevet de saint-Pierre, mais sur la marque de l'imprimeur caennais Robinet Macé : elle y tient l'ancre, déjà empruntée au *Poliphile* par Alde Manuce. De là aussi le dauphin, au nez camard, aux formes onduleuses et grasses, d'un si bel effet décoratif ; le médaillon à figure, et le chapeau de triomphe. Aux balustrades, d'où viennent donc ces étranges jeunes femmes, qui se joignent par leurs bras étendus et leurs jambes en volutes, en alternance rythmique ? Ce sont, dans le texte et une gravure du *Poliphile*, ces « pucelles monstrueuses, les cheveux liés à l'entour du front et couronnés d'objets précieux. Du nombril en bas, au lieu de jambes, elles sont départies en antiques feuillages d'acanthe qui se retournent vers leurs flancs ». Certes, plusieurs de ces beaux motifs avaient déja paru au tombeau de Georges d'Amboise, à Rouen, et antérieurement encore au château de Gaillon, apportés par les marbriers italiens. La chartreuse de Pavie, qui a ébloui nos pères, en était toute fleurie. Les bordures des missels et autres livres publiés à Venise ont aussi pu servir d'intermédiaires. Mais dans cette première moitié du siècle, « les maîtres de l'œuvre se contentaient, on peut l'admettre, la plupart du temps, de puiser à pleines mains dans les admirables compositions du *Songe de Poliphile*....., véritable bréviaire des connaissances architecturales de la Renaissance »[1]. C'est en effet un véritable répertoire de motifs, qui se donne implicitement pour tel et qui fut pris comme tel, ainsi que l'album de Villard de Honnecourt au XIIIe siècle. Rappelons-nous que des architectes comme Philibert de Lorme, du Cerceau, l'ont connu ou possédé. A Caen

1. H. Clouzot, *Philibert de Lorme*.



Fig. 9. — L'Enlèvement d'Europe (*Poliphile*, f° K iiii)



Fig. 10. — L'Enlèvement d'Europe (bas relief de l'Hôtel d'Escoville à Caen.)

d'ailleurs, tous ces motifs se rencontrent réunis sur un étroit espace.

Pour entraîner la foi, l'architecture civile Caennaise offre d'autres rapprochements. Nos bourgeois cultivés et leurs architectes, avaient la passion des devises ou inscriptions. Etienne Duval, sieur de Mondrainville, époux d'une Malherbe, aimait les inscriptions trilingues, comme F. Colonna. Sur le soubassement de la tourelle qui fait ressaut à la façade de son hôtel, il a fait graver COELVM NON SOLVM, qui se trouve à la fin d'un sonnet italien en tête de l'édition de Gohorry en 1561. Plus frappant est l'exemple de l'hôtel d'Escoville (1533-1541), exquise demeure, dont l'intérêt dépasse de beaucoup les limites de la cité ou de la région normandes. Nicolas Le Valois, qui le fit construire, était alchimiste : il dût être entraîné vers le livre de celui que Gohorry, Beroalde, La Monnaye, ont cru (à tort) avoir cherché la pierre philosophale, probablement parce que ce sensuel prend à Pline et au Moyen Age tout l'écrin des pierres et des métaux précieux. En tout cas, cet adepte de l'hermétisme cultivait le hiéroglyphe : il avait fait construire dans son manoir, à la campagne, une chapelle « ou tous les hiéroglyphes de l'Œuvre » étaient représentés, dit des Yveteaux, et à la ville une maison « ou les hiéroglyphes..... font foi de sa science ». Celle-ci est l'hôtel d'Escoville. Quel livre le pouvait donc séduire plus que le *Songe de Poliphile*, où G. Tory, Rabelais, les imprimeurs-libraires, retrouvaient déjà la science « hiéroglyphique » des « Saiges d'Egypte »?

Sur la paroi de l'escalier est sculpté un hiéroglyphe dans la manière de ceux du *Poliphile*, mais plus simple. On y retrouve, sous le médaillon iconique, l'abeille travailleuse, l'urne allumée qui signifie l'amour. Au-dessous, la tête de bœuf, portant suspendues aux cornes des petites herses, fait penser au bucrane qui, dans le *Songe*, porte des petites bêches. Naturellement une devise latine accompagne, comme dans le Songe, tous ces doctes rébus.

Un peu plus loin, un bas-relief, qui est aussi à sa façon un

hiéroglyphe, figure l'enlèvement d'Europe (pl. 9). Sa facture en relief léger, un peu sèchement enlevée aux contours, nous incline déjà à supposer un modèle gravé. Dès 1886, Palustre y reconnaissait l'inspiration d'un des bois les plus pittoresques du *Songe* (pl. 10), la « jeune fille confiante, dit le texte italien, assise sur le blanc taureau apprivoisé, qui lui faisait traverser la mer tumescente ». Composition générale, répétition du même personnage en deux phases successives de son histoire, attitudes, sont les mêmes, sauf que, dans notre bas-relief, des portiques à l'italienne remplacent, sur le bord de la mer, les buissons du lido vénitien. Un peu plus loin encore, l'écusson du seigneur d'Escoville, un hermès tricéphale avec légère indication de sexe, dit le passé, le présent et l'avenir de la famille, assurés par la génération. Or l'hermès tricéphale, avec même symbolisme, est porté dans le Songe par les satyres qui accompagnent le triomphe « del Divino Amore » (texte et gravures).

Ceci nous amène au dernier et plus curieux rapprochement. Les symboles musicaux sont nombreux dans la décoration sculptée de l'hôtel normand : Muse jouant de la mandoline, David avec la harpe à ses pieds, guerrier tenant des harpes croisées, et surtout joûte d'Apollo et de Marsyas. Or, la musique abonde dans le *Poliphile*. Des ondes d'harmonie, écho des cérémonies antiques et des *giostre* de la Renaissance, roulent dans ce roman humaniste et païen. En particulier, de véritables concerts, soutenus de multiples instruments (dont ceux de notre décoration normande), accompagnent les triomphes d'Europe, de Léda, de Danaé, de l'Amour, et le Sacrifice à Priape. Et précisément, nous savons que dans le bal auquel Poliphile assiste, enivré, chez la Reine, « les musiciennes, pressant davantage la mesure, prennent l'intonation de l'excitant mode phrygien, mieux que ne l'eût fait Marsyas ». Durant les mystères triomphaux de l'Amour, des nymphes « jouent d'une double flûte devant laquelle faiblit l'invention de Marsyas ». Voici donc, expressément évoqué deux fois dans le *Songe*, le mythe musical qui figure deux fois dans la décoration de l'Hôtel. Or ce

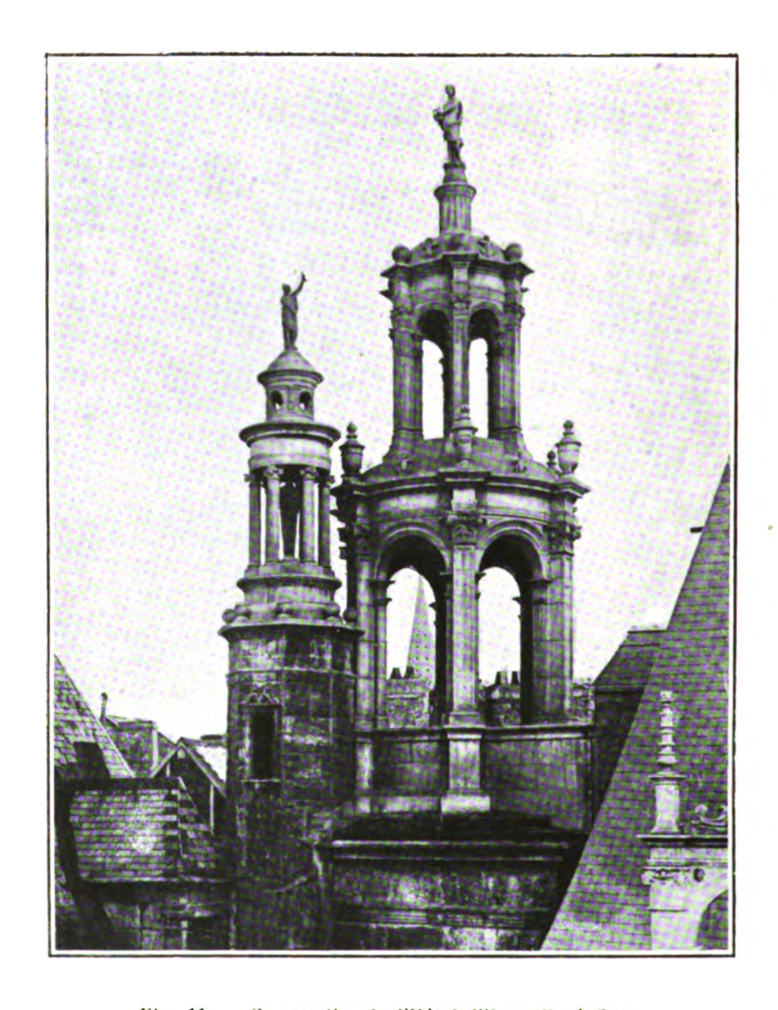
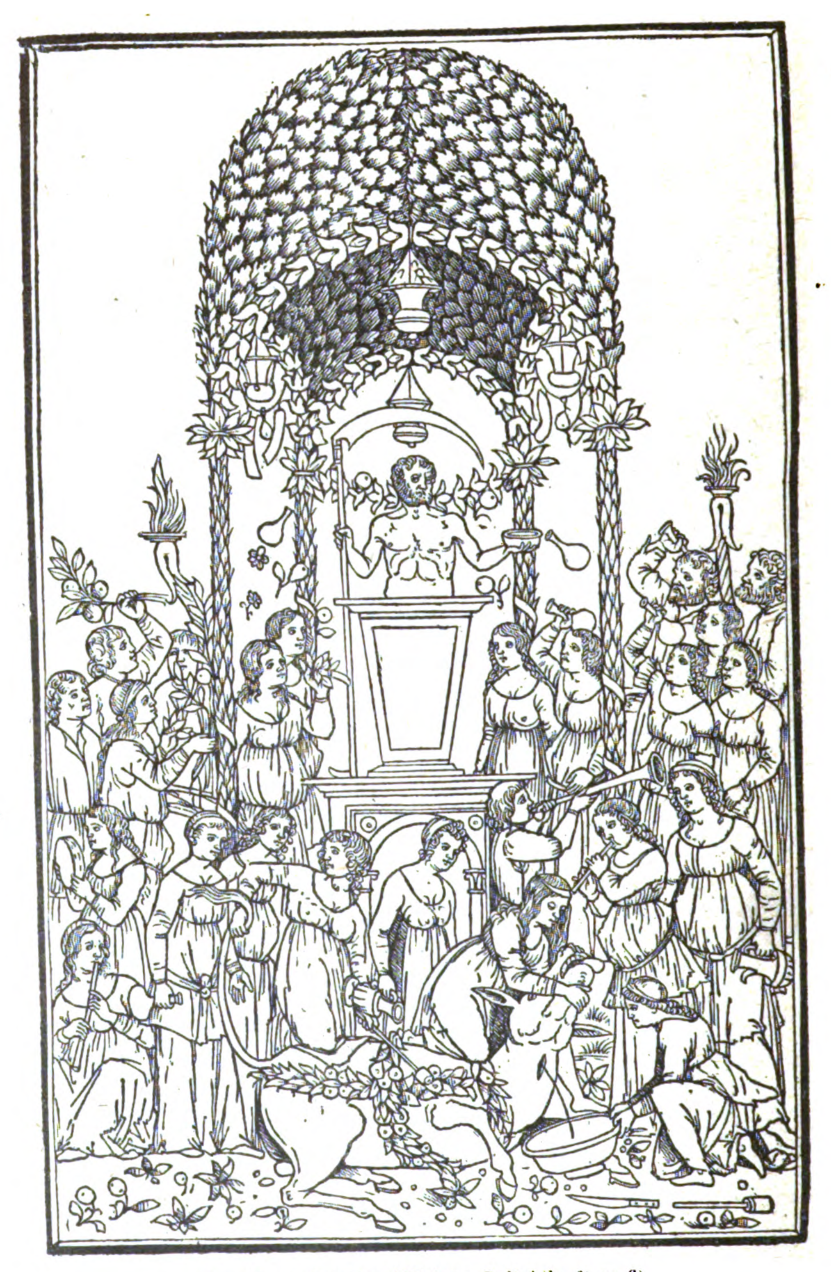


Fig. 11. — Campaniles de l'Hôtel d'Escoville, à Caen.

double texte est le seul, avec les Métamorphoses d'Ovide il est vrai, où les Français de 1540 pouvaient en trouver l'évocation.

Mais il y a mieux. Tandis que, sur le plus haut des campaniles de l'hôtel, Apollo se dresse avec sa lyre, Marsyas esquisse d'en bas, sur le plus petit, un geste de défi avec sa flûte. C'est donc, jusque dans la différence des niveaux, un « triomphe » d'Apollo. Un de plus dans cette Renaissance apollinienne! Et ce qui est vaincu avec le Silène, ce n'est pas seulement la musique rustique, ce sont les bas instincts. Car, regardons le petit temple monoptère. Dans l'ombre qu'il capte se dresse un Priape, le dieu des jardins, en buste posé sur une gaîne (pl. 11). Sous sa petite coupole, au-dessus des combles, tourné résolument vers le portail et la rue, il semble veiller sur le logis. C'est bien le dieu des vergers : son gros nez, ses yeux sourcilleux, sa barbe inculte et copieuse, disent son animalité. Quant au socle, on me dispensera d'insister. Qu'il me soit simplement permis de noter la place, l'intention formelle de mettre en vue, tout le rythme de l'hôtel, architecture et décoration, qui sont pour conduire les yeux là-haut, vers le tempietto où réside le dieu. L'audace est prodigieuse. Pompeï ne l'a point dépassée. Or, ouvrons le *Songe de Poliphile* ; et après avoir regardé la gravure, qui est au point de vue artistique le plus beau bois du livre et un des plus beaux du Quattrocento par la verdeur de l'invention et l'allégresse de la « sainte féerie florale », lisons le texte : « sur la plate-forme de l'autel se dressait le rustique simulacre du dieu gardien des jardins, avec son attribut approprié. Une coupole de verdure, soutenue par des pieux fichés au sol, ombrageait ce sanctuaire mystérieux » (pl. 12). C'est bien cela. Si la voûte de feuillage est devenue à Caen un tempietto rond, périptère ionique, c'est par adaptation nécessaire au monument.

Je n'ai voulu que rédiger quelques notes sur l'influence du *Poliphile* à la Renaissance. Il y aurait à y ajouter. La vertu plastique de ce perpétuel bas-relief est inépuisable. On sait du reste qu'il a suivi plus tard sa fortune. Poussin très probable-



(Fig. 12. — Sacrifice à Priape *Poliphile*, f° m 6).

ment, Lesueur sans aucun doute, l'ont aimé, s'en sont inspirés. Il faut signaler Bouchardon, le premier sculpteur vraiment italianisant de notre xviiie siècle, qui dessine la scène « antique » des ébats des nymphes dans le ruisseau bordé de glaieuls. Au xixe siècle, sa destinée dans l'art est double. Avec Claudius Popelin, les historiens de l'art, B. Fillon, Ephrussi, le prince d'Essling, Müntz, l'ont complaisamment étudié, comme tous ceux qui ont su garder le goût de l'humanisme et l'appétit de la beauté antique, telle qu'on la sentait au xve dans l'entourage de Mantegna. Même avec son fatras, le *Poliphile* est un songe d'esthète, fictivement endormi sur la rive de la Méditerranée entre des myrtes et des blocs de marbre sculptés. Il y a, encore une fois au milieu d'une prolixité « plus que asiatique », comme dit J. Martin, dans une langue péniblement forgée, et avec d'innombrables restes de l'esprit du moyen âge, des pages de lumière et de sensualité plastique qui font penser à d'Annunzio. A côté de cela, il a participé à nos batailles artistiques. Répertoire d'architecture et d'archéologie anciennes, les classiques de 1800-1850 se réclament de lui. Pendant que les « maîtres d'œuvre » romantiques, conduits par Lassus, brandissent l'album de Villard de Honnecourt, leur vénérable ancêtre du xiiie siècle, les architectes antiquisants, menés par Legrand et Quatremère de Quincy, le lancent contre leurs adversaires. Mieux encore : il entre dans l'art même, dans sa vie profonde, par ses magnifiques bois et sa typographie. Grâce à la séduction qu'il a exercée sur Burne Jones et William Morris, il a collaboré au mouvement Préraphaélitique, qui a renouvelé l'art anglais, et à la réforme de l'art du Livre, de la lettrine et de la vignette, qui l'a suivi. De nos jours encore, Ch. Ricketts et Shannon s'en sont souvenus dans leurs magnifiques bois de la série « Daphnis et Chloé ». Walter Crane le proclamait son maître. Ce livre du passé n'est pas un livre mort.

R. Schneider.

Grazia Deledda.

Lorsque Grazia Deledda publia ses premières *Nouvelles* (elle atteignait à peine sa vingtième année) les lecteurs furent frappés de son imagination libre et robuste, et de son style vigoureux, original, plein de couleur. Ces dons, qui du premier coup la consacraient écrivain, ont continué de s'affirmer à travers son œuvre. Elle est, essentiellement, une nature artiste, possédée par le besoin de créer ; elle appartient à cette famille d'écrivains qui sont des *conteurs d'histoires*, constamment occupés de héros empruntés au réel ou librement imaginés, qui développent suivant leur nature une vie où l'auteur ne se mêle point ; tout au plus y apparaîtra-t-il à la manière dont certains peintres — eux aussi conteurs d'histoires — Benozzo Gozzoli ou Carpaccio, plaçaient leur portrait dans un angle de leurs tableaux, comme s'ils eussent voulu se divertir aussi du spectacle qu'ils donnaient.

Mais cette abondance facile, et cette objectivité du récit, ont trop habitué le lecteur à voir dans son œuvre seulement une illustration pittoresque, un peu monotone à la longue, du pays sarde et des mœurs sardes ; la couleur locale n'est pas le seul intérêt, ni même le principal intérêt de ces histoires qui se poursuivent d'une allure si spontanée, souvent un peu inégale et rêveuse ; il s'en dégage une vision de l'homme et de l'univers, une interprétation de la vie. Cette vision se forme comme chez les esprits vraiment sincères et attentifs à la vie, jour après jour, obscurément, par l'expérience qu'ils prennent du monde extérieur et par les découvertes qu'ils font en eux-mêmes. Jamais nous ne trouvons dans les romans de Grazia Deledda un système d'idées préconçues, une thèse posée et résolue ; le récit, à mesure qu'il se développe, interroge la vie, questionne la valeur et le sens de la vie.

L'heure me semble venue de faire un choix à travers cette œuvre trop abondante, de discerner les romans dont la beauté artistique et la valeur de pensée sont tout à fait originales et durables, et d'en pénétrer les richesses qu'une lecture superficielle n'y saurait pas découvrir.



C'est la Sardaigne qui a surtout inspiré Grazia Deledda ; elle apporte à décrire ses paysages, ses habitants, les moindres détails de ses mœurs, cette intensité d'expression, cette chaleur de coloris que gardent les souvenirs accumulés pendant les années d'enfance ; cependant, elle a tenté aussi de décrire d'autres pays et d'autres milieux sociaux, et ces tentatives révèlent chez la romancière des curiosités variées et neuves. L'*Ombra del Passato* a pour scène la vallée moyenne du Pô ; c'est l'histoire d'un enfant, resté joyeux, affectueux et brave sous le poids d'une immense injustice ; le récit est captivant, tout imprégné de poésie ; il évoque les vastes horizons de la plaine lombarde, avec ses grandes routes bordées de peupliers, par les jours brumeux d'hiver ou sous l'ardeur des soleils de juillet ; une sorte de buée rêveuse enveloppe l'âme naïve du petit héros, pareille à celle qui flotte sur le fleuve, et glisse entre les saules fluides de ses îlots sableux.

En quelques autres romans, comme en *Nostalgie*, elle s'est essayée à décrire la bourgeoisie de Rome ; la jeune femme qui est ici le principal personnage a une physionomie très réelle et très particularisée, et le roman mérite d'être lu, pour la sincérité hardie avec laquelle il pose un des aspects du problème féministe ; mais au sortir de l'atmosphère étouffée de cette histoire nous comprenons que Grazia Deledda soit allée retrouver ses Sardes, ses *tancas* et ses champs d'oliviers.

Elle est faite pour les histoires rustiques : merveilleuse évocatrice de paysages, elle immerge ses héros dans la nature, et l'on ne peut citer un de ses livres sans que son souvenir apporte les bouffées de parfums sauvages du maquis, ou

l'horizon des vallées montagneuses, des vergers et des vignes coupés de petits murs en pierres sèches, ou la tristesse navrante d'un pays de forêts, quand la cognée abat des arbres, sous la lumière terne des jours de brume. C'est là un des traits caractéristiques de sa nature d'artiste, et le premier qui séduira — ou ennuiera — le lecteur : car les hommes, comme les artistes, diffèrent profondément par la place qu'ils accordent, dans leur existence, au ciel, à l'atmosphère, à la vie des arbres et des eaux. Une page du roman *Sino al Confine* nous donnera à la fois un exemple de ces évocations de la nature, et de leur influence pacificatrice sur l'âme d'une jeune femme, l'héroïne du roman, revenue au pays natal après une grande crise morale et une grave maladie :

« Dans l'après midi, elle restait de longues heures à la fenêtre de sa chambre ; le jardin, comme vivifié par le vent du sud-ouest, était plein de frémissements et de murmures ; l'amandier scintillait au soleil comme un arbre de cristal ; l'yeuse, inclinée tout entière d'un côté paraissait une grande flamme d'argent. Sur les pentes lointaines des montagnes, s'élevaient des nuages de fumée d'un gris roussâtre, qui semblaient les exhalaisons mêmes des montagnes : c'étaient les bruyères incendiées par les paysans, et le souffle chaud et parfumé de ces feux arrivait avec le vent, apportant une odeur d'encens. Plus haut, sur la blancheur des montagnes calcaires, de grandes ombres bleues s'étendaient, et sur la cime du Gennargentu, comme sur un autel, reposaient de petits nuages pareils à des candélabres et à des calices d'or. Le silence de l'après-midi était interrompu seulement par le frisson des feuilles, et par la rumeur monotone et mécanique des carriers qui travaillaient au delà du jardin. Et puis, le soleil tombait, et tout le paysage devenait d'un rouge pourpré ; le vent se taisait ; la lune montait, comme une flamme solitaire, entre deux roches de la montagne... Gavina entendait le murmure lointain du torrent et, sur l'accompagnement monotone de cette note toujours pareille, le pic du carrier qui travaillait

encore au clair de lune lui semblait arracher un gémissement au granit ».

Dans cette vie agreste où les pierres, les eaux, les animaux et les arbres ont gardé leur harmonie libre et primitive, l'homme aussi semble encore engagé à demi dans la gangue de la terre et du rocher, semble un parent des daims de la montagne et des oliviers séculaires. Grazia Deledda aime à traduire cette impression de la vie champêtre, qui n'a rien de commun avec les *Bergeries* d'autrefois, mais ne ressemble pas non plus au « vérisme » brutal de certains conteurs des mœurs paysannes. Et elle est plus vraie ainsi; Maupassant a peut-être décrit sur le vif ses Normands sanguins, lourdement sensuels, et dégradés par l'alcoolisme; mais le laboureur berrichon et le bûcheron morvandeau des *Maitres sonneurs* ne sont pas faux; mieux encore que dans ces romans, George Sand a caractérisé dans l'*Histoire de ma vie* cette sorte de rêve indistinct, engourdi mais continuel, de certaines races paysannes, leurs tendances mystiques, leur besoin de merveilleux qui s'alimente souvent d'hallucinations. La vie paysanne est forcément brutale sous certains aspects; surtout lorsqu'elle se consacre à l'élevage d'animaux, qu'il faut nourrir, qu'il faut accoupler, qu'il faut égorger, elle prend une laideur rebutante et presque féroce; mais elle est aussi en contact avec le mystère continu de la fécondation et de la mort, elle collabore à la vie universelle qui s'assoupit et se renouvelle au rythme des saisons.

C'est pourquoi la figure de Zio Sorighe, le paysan-poète, très païen, qui professe gaiement que « la vie est faite pour boire, manger et se divertir, tout le reste est péché mortel », et qui parle en couplets improvisés avec tout le monde, même avec les bêtes, n'est pas une figure de fantaisie :

« Il n'observait pas la nature avec des yeux d'artiste — dit Grazia Deledda — mais il la *sentait* comme devaient la sentir les poètes primitifs liés à la terre par des liens récents et par une parenté qui peu à peu s'est affaiblie et disparaît. Il était incapable de faire mal à un insecte, et quand il coupait une

grosse branche il lui semblait que l'arbre dût en souffrir...[1] »

Les grandes réjouissances de cette société paysanne sont après les récoltes : la moisson, la vendange, la cueillette des olives; on s'assied en cercle par terre dans la cuisine, et les femmes apportent les corbeilles chargées de pain et de viande; et puis le vin circule, et ceux des convives qui ont le talent de l' « improvisation »[2] commencent à échanger des *octaves* courtoises ou railleuses, comme faisaient les bergers de Théocrite; certains ont un bagage poétique plus considérable : Zio Sorighe « avait chanté tous les grands événements de la seconde moitié du XIXe siècle; il avait composé un hymne à Pie IX, un à Victor-Emmanuel, un autre au bandit Giovanni Tolu et un à Eleonora d'Alborea ».

Plus imposantes sont les fêtes patronales, où l'on monte en longue procession vers le sanctuaire du saint; les confréries de pénitents défilent dans leurs étranges costumes; les hommes soutiennent les femmes assises en croupe de leurs chevaux; es jeunes gens ont soigneusement peigné, avec symétrie, leur chevelure imbibée d'huile; les femmes, parées de leurs bijoux, ont des airs d'idoles sous le hiératique costume de cérémonie dont les jupes se tiennent roides. Le début de *Elias Portolu* trace admirablement le tableau de cette procession des fidèles qui gravissent les sentiers pierreux du sanctuaire; et ceci nous reporte au lointain des âges, et nous transporte au lointain des horizons du monde : ces pèlerins, nous les aurions rencontrés, autrefois, sur toutes les routes des sanctuaires païens de la civilisation méditerranéenne, et nous les rencontrerions aussi sur les routes des sanctuaires hindous et japonais.

Après les offices religieux, le festin est une part importante de la fête : on mange beaucoup — on mange beaucoup de viande —, et cette débauche de nourriture a quelque chose aussi d'un caractère sacré : — « C'est la fête du saint, il faut

1. *Sino al Confine.*
2. *Poeta estemporaneo.*

qu'on mange » répond avec gravité un vieux paysan, commissaire de la fête, à une jeune femme qui s'étonne de cette avidité presque féroce[1]. Est-ce un souvenir atavique du festin sauvage où l'on dévorait les membres de l'animal sacré à la tribu?

Mais l'accord n'est pas toujours aussi aisé entre les antiques survivances des religions naturalistes, et les institutions sociales et morales apportées par l'évolution chrétienne catholique : deux romans de Grazia Deledda présentent la tragique histoire d'un jeune prêtre sans vocation. Priamu (dans *Sino al Confine*) est un jeune homme instruit, conscient de ce qu'il fait; il se perd parce que son cœur passionné est mal servi par une volonté débile; mais Elias Portolu est un primitif, il ne sait pas jusqu'à quel point il aurait eu le droit de s'opposer à ce qu'on a voulu de lui, il sent sur lui le poids d'une inexplicable et insurmontable fatalité. Un tel conflit, du rêve silencieux de l'âme paysanne, fait surgir la pensée; elle émerge confuse, fragmentaire; elle a la raideur des idoles primitives, des *xoanoi* de l'art méditerranéen archaïque; comme cet art, elle essaie de traduire ce qui lui paraît l'essentiel, mais en même temps elle s'attarde à quelques détails qui frappent par leur bizarrerie, et par la difficulté qu'on éprouve à en rendre compte. Cette pensée se répète continuellement elle-même, s'attache aux formules naïves, péniblement élaborées, comme à des appuis qu'il ne faut plus perdre. Mais la sensibilité spontanée, les instincts ne sont pas matés par cette sophistique incertaine : au moment où Elias cherche à voir, dans la mort de son petit enfant, la consommation de sa pénitence, la possibilité d'un retour à la paix de l'âme, il sent du fond de son cœur s'élever une jalousie atroce pour l'homme *qui a le droit d'être auprès de son enfant mort*.

***

Les institutions sociales que nous appelons civilisées font surgir d'autres conflits dans ces mentalités primitives, aux-

1. Dans l'*Edera*.

quelles elles prétendent imposer des lois et des sanctions contraires à leur coutume : le paysan sarde a une horreur irraisonnée du *carabiniere* (gendarme à cheval), qui pour lui ne représente pas du tout la justice, mais la prison. Faire de la prison, c'est une « *disgrazia* », — un malheur, plutôt qu'une honte, puisque cela peut arriver à la fois à des voleurs de moutons que condamnerait la coutume, et au *galant'uomo* qui a réparé par la vendetta un affront fait à sa famille. En somme, devant le carabinier la seule chose à faire c'est fuir, se cacher; il faut toucher le fond de la détresse humaine pour en arriver à souhaiter auprès de soi « un être humain, n'importe qui, même un carabinier »[1].

Le triste héros de *Il nostro Padrone* a fait de la prison, et il en est sorti à l'état de loque humaine, déshabitué de tout travail, de toute initiative; il a pourtant des velléités de régénération, mais elles sombrent périodiquement dans l'ivresse. Ce livre puissant et lamentable est d'autant plus suggestif qu'il n'est pas systématique; l'auteur ne formule aucun jugement sur ce qu'elle raconte; mais nous y trouvons tous les éléments de désagrégation et de corruption qui contribuent à ruiner une race et un pays : les mariages arrangés par la cupidité, à l'encontre des lois naturelles, la disparition des sanctions sociales traditionnelles, auxquelles d'autres sanctions n'ont pas encore été substituées, et surtout le rôle joué par un homme d'affaires, type robuste, sans scrupule, qui fait abattre la forêt, anéantit pour des générations les richesses naturelles du pays, et après avoir mal payé ses ouvriers, les alcoolise à la cantine dont il tire bénéfice.

Quel est le sens du titre de ce livre? quel est ce « Maître » qui dominerait et dirigerait ces misérables existences? L'atmosphère du récit reste étrangement mystérieuse. Plus que tout autre de ses romans, il révèle chez Grazia Deledda une sorte de fatalisme mélancolique, qui aboutit à considérer toutes les

1. Dans *Sino al Confine* (la mort de Zio Sorighe).

manifestations de l'âme humaine avec la même pitié désabusée : tous les hommes étant en somme, même lorsqu'ils se croient conscients et forts, des impuissants et des aveugles, qui se donnent beaucoup de mal et qui opèrent beaucoup de mal pour arriver tous à une semblable défaite. C'est en ce livre aussi que se marque de la manière la plus frappante l'intuition qu'elle a des sentiments élémentaires, de la vie psychique éparse, interrompue, que mènent les enfants et les primitifs, et dans laquelle retombent les âmes engourdies par la misère ou par l'oisiveté, par la séquestration ou par l'alcoolisme. Dans l'*Ombra del Passato* et dans *Cenere*, elle a noté, avec leur fraîcheur puérile, les émotions de Adone et de Anania ; elle dit aussi les souvenirs incohérents, les désirs grotesques, les velléités dérisoires des vieux, des infirmes, des dégénérés[1]. Elle les dit avec la même sympathie tranquille, absolument étrangère à toute espèce de mépris intellectuel ou moral.

De même que *Il nostro Padrone*, le roman de l'*Edera* est dominé par une fatalité douloureuse : « Le destin s'accomplit », répète amèrement Annessa, la principale héroïne. Ici aussi nous assistons à la désagrégation d'un groupe humain, à la ruine d'une noble famille sarde, déchue par une suite de mauvaises chances, et surtout par la vie oisive et désordonnée qu'ont menée les deux derniers chefs de famille; les Dederchi illustrent la décadence d'une race trop enfermée en elle-même, qui s'appauvrit de sang et d'énergie, mais garde quelque chose de grand et de noble à travers sa misère et sa dégradation. Dans la maison autrefois élégante, animée, à présent en ruines, quatre générations se trouvent représentées : le grand père, type aristocratique, qui a gardé sa fierté et son sens de l'hospitalité, la mère Donna Rachel, sainte créature affectueuse et résignée; Paulu, son fils, qui a consommé la ruine, égoïste, voluptueux, affectueux, mélancolique; et la petite Rose. sa

1. Zio Zua, dans l'*Edera* ; le nain de *Sino al Confine*, etc.

fille, idiote et difforme, « vivant témoignage de beaucoup de fautes et d'erreurs humaines », dernier bourgeon malsain de cette famille condamnée à mort. A côté, apparaissent des figures de type populaire, le charmant et naif Gantine, et le vieux curé Virdis, rouge, obèse, ridicule, colérique, borné d'idées, sans éloquence, mais d'une générosité de cœur évangélique; et enfin, Annessa, l'étrangère recueillie par charité, sans racines sociales et sans racines morales, isolée au milieu de cette famille à laquelle elle a attaché son destin, sans aide quand une lutte atroce éclate en son cœur plein d'une passion tragique et désespérée pour Paulu.

Le livre s'ouvre sur une situation angoissante : on va mettre en vente le peu qui reste des biens de la famille Dederchi, si Paulu ne réussit pas à trouver tout de suite de l'argent; le vieux cousin infirme hospitalisé par les Dederchi pourrait fournir l'argent, mais il déteste Paulu, et celui-ci ne veut pas abaisser son orgueil à le prier en vain; il part à la recherche de quelqu'un qui lui prêtera la somme : s'il ne la trouve pas, il se tuera. Tandis que les heures s'écoulent, le désespoir et l'amertume croissent dans l'âme d'Annessa; elle reçoit un billet de Paulu, qui n'a rien trouvé; l'idée de tuer le vieux paralytique avare devient une obsession à laquelle Anessa finit par obéir avec horreur et presque malgré elle.

La construction de ce roman est magnifique de simplicité et d'efficacité; l'angoisse suspendue sur la famille est artistiquement contenue par l'épisode pittoresque, et d'ailleurs utile à l'action, du repas des mendiants[1]; l'expédition de Paulu à la recherche de l'argent est l'occasion de merveilleuses pages descriptives et de portraits humoristiques. Mais la valeur dramatique du récit consiste surtout en ce que la fatalité des événements provient moins du hasard, que du caractère des héros : Annessa n'aurait pas tué, si Paulu qui a fini par trouver de

1. Chaque année les Dederchi donnent un repas à six pauvres honteux, que la maîtresse de maison sert de ses propres mains.

l'argent, s'était préoccupé de lui en porter immédiatement la nouvelle; et si elle ne s'était pas, de son côté, enfermée toujours plus amèrement dans sa détresse.

Cette valeur dramatique est si frappante, que l'auteur a été tenté de porter le sujet sur le théâtre; mais le drame qui en a été tiré reste très inférieur au roman, parce que des éléments artistiques de grande valeur en ont été éliminés : tout le voyage de Paulu, avec les figures épisodiques si pittoresques, avec la splendide description d'une vallée sauvage, creusée dans le granit, fleurie de lauriers-roses et dominée par des montagnes azurées, avec cette belle page sur la neuvaine, dans une église de village, à laquelle Paulu se trouve assister :

« Un chœur d'une tristesse indicible et sauvage résonnait dans la petite église; il évoquait un roulement lointain de tonnerre, traversé de tintements de cloches mélancoliques, de pleurs et de sanglots d'enfants. Les hommes, à genoux près de l'autel, chantaient une cantilène plaintive et nostalgique, à voix basses, égales, suppliantes, qui paraissaient arriver de très loin ; tandis que les femmes, assises par terre au fond de l'église, répondaient d'une voix profonde et métallique... On aurait dit qu'un peuple nomade défilait au dehors, chantant un hymne nostalgique d'adieu à la patrie perdue ».

A ces récits d'une mélancolie fataliste, s'oppose de façon très curieuse le roman *Sino al Confine* : celui-ci est l'histoire de la libération d'une âme; il proclame la victoire de la vie, comprise comme une activité de risque, de libre choix, d'enthousiasme intelligent, sur les tristes doctrines qui assimilent au péché le fait même de vivre. La figure de l'héroïne, *Gavina*, est avec celle d'Annessa, la plus étudiée des figures féminines chez notre romancière; cette adolescente orgueilleuse, toute pénétrée d'un idéal étroitement austère, et qui lutte contre les aspirations ardentes de sa nature, jusqu'à être la cause de grands malheurs et presque de crimes, représente un cas extrême, mais non pas isolé, de la psychologie et de l'éducation féminine. En face d'elle, Francesco, qui arrive à la

sauver, est un héros complètement sympathique, sans fadeur et sans invraisemblances. Francesco paraissait voué par sa naissance aux fatalités tragiques de la vendetta et de la misère ; il y échappe par sa nature joyeuse, et par la lucidité de sa vision intellectuelle ; il pose d'une façon concrète le problème de la responsabilité humaine, pitoyable aux erreurs des égarés, mais sûr que nos actions sont en définitive des faits humains, susceptibles d'être modifiés et améliorés par les hommes. Malgré l'angoisse poignante de certaines pages, l'atmosphère de ce roman est lumineuse, toute parfumée de l'odeur des vergers et des vendanges. Peut-être cette impression vient-elle surtout de ce que l'auteur décrit ses héros dans leurs années d'adolescence et de jeunesse, ces années pendant lesquelles même la souffrance et le repentir conservent une lueur d'espoir, la mort, un rayonnement de beauté.



Ces remarques ne prétendent pas épuiser le sujet ; elles ont voulu seulement dégager des qualités originales, restées peut-être confondues pour beaucoup de lecteurs sous une vague impression de couleur locale exotique et dramatique. La valeur de l'œuvre de Grazia Deledda est bien plus profonde : elle est faite de son sentiment primitif et poétique de la nature, de sa sympathie pour l'âme humaine, à travers ses manifestations les plus naïves et les plus misérables, de son intuition des conflits qui surgissent dans les âmes et dans les sociétés en apparence les plus élémentaires ; enfin, elle est faite de la franchise de ses procédés artistiques, qui sont toujours plutôt une présentation qu'une analyse et moins une description qu'une suggestion.

CHARLOTTE RENAULD

Les manuscrits italiens de Copenhague[1]

Grâce aux soins des Danois qui s'intéressaient à recueillir les œuvres de la littérature et de la science, ce dont les riches bibliothèques privées des temps passés portent un témoignage suffisant, les bibliothèques danoises, et surtout la grande Bibliothèque Royale de Copenhague, qui est la Bibliothèque nationale du Danemark, renferment beaucoup de curiosités sortant des collections dispersées des savants et des bibliophiles de l'Europe. Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Royale, dont il s'agit ici, ne présente pas seulement de précieux manuscrits en latin, en grec[2] ou en langues orientales, mais aussi des manuscrits en langues modernes, surtout des manuscrits en français[3]. Parmi les manuscrits italiens que possède

1. [M. Paul Högberg, bibliothécaire à la bibliothèque de l'Université d'Upsal, a bien voulu nous confier le soin de publier cette importante description des manuscrits italiens de Copenhague, comme il avait publié antérieurement dans la *Revue Hispanique* (t. XXXVI) une description des manuscrits espagnols des bibliothèques de Suède. Nous lui sommes très reconnaissants de l'honneur qu'il nous fait ainsi. Il nous écrivait : « Je vous serais très obligé si vous vouliez bien vous charger de la révision de mon style qui laisse peut-être beaucoup à désirer... » Cette révision s'est réduite à fort peu de chose, mais notre ami M. L. Auvray, tout spécialement compétent en ces matières, a bien voulu revoir de très près les descriptions mêmes des manuscrits et ajouter quelques notes, signées comme celle-ci : *Note de la Rédaction*].

2. Cf. Charles Graux, *Rapport sur les manuscrits grecs de Copenhague* dans *Archives des Missions scientifiques et littéraires*, 3e série, t. VI (1880), p. 133-242. — Tirage à part de XVI-104 p., sous le titre : *Notices sommaires des manuscrits grecs de la grande Bibliothèque royale de Copenhague* (Paris, 1879).

3. Cf. N. C. L. Abrahams, *Description des manuscrits français du moyen-âge de la Bibliothèque royale de Copenhague, précédée d'une notice historique sur cette bibliothèque* (Copenhague 1844, in-4°). — Pour les renseignements historiques, je renvoie aussi à l'ouvrage précité de Graux, et à E. C. Werlauff, *Historiske Efterretninger om det store kongelige Bibliothek i Kjöbenhavn* (2e édit., Copenhague, 1844).

la Bibliothèque, les exemplaires de Dante, de Pétrarque et de Boccace sont naturellement les trésors de la collection. Pour le reste, ce sont pour la plupart des documents historiques, entre autres un grand nombre de relations d'ambassadeurs, copies d'une valeur secondaire.

M. Erichsen, dans son *Aperçu de l'ancien fonds royal*[1], collection qui comprend tous les manuscrits existant avant l'acquisition du superbe fonds de Thott, — fonds qui contient aussi des volumes italiens manuscrits, et dont il existe un catalogue imprimé[2], — évalue le nombre des manuscrits, rien que pour cette ancienne collection, à 48 volumes in-folio et à 38 volumes in 4°, traitant de l'Italie, écrits soit en italien, soit en d'autres langues; à savoir : sur l'Italie en général, 3 volumes in-folio et 5 in-4°; sur les rapports entre Venise et la Turquie, 16 volumes in-folio et 5 in-4°, se composant, pour la plupart, de relations d'ambassadeurs; 15 volumes in-folio et 18 in-4° concernant les États Pontificaux; enfin, sur les autres États, y compris la Sicile et Naples, 14 volumes in-folio et 10 in-4°.

La formation du dépôt de manuscrits italiens ne remonte pas à une lointaine origine; mais les manuscrits ont pris souvent, pour arriver à la bibliothèque, les chemins les plus différents, que je n'ai pas l'occasion de suivre ici, de collections en collections. Parmi les personnages danois qui se sont trouvés possesseurs de la plupart de ces volumes, il faut citer le comte Christian Danneskjold-Samsoe, qui avait formé sa collection[3] surtout en achetant la spendide bibliothèque de Frédéric Rostgaard[4], dont les manuscrits italiens furent acquis pendant

1. John Erichsen, *Udsigt over den gamle Manuscript-Samling i det store kongelige Bibliothek* (Copenhague 1788, in-8°)

2. *Catalogus bibliothecae Thottianae*, t. VII (Copenhague 1795). — L'*Index librorum manuscriptorum* forme la seconde partie de ce tome VII et dernier, à partir de la p. 271.

3. *Bibliotheca Daneschioldiana seu Catalogus librorum... Christiani, comitis de Daneschiold in Samsoe* (Copenhague, 1732). — Le catalogue des manuscrits occupe la dernière partie du volume, à partir de la p. 399.

4. *Bibliotheca Rostgardiana, in duas partes divisa* (Copenhague 1726). — La seconde partie comprenant les manuscrits, commence à la p. 443 du volume.

un voyage de Rostgaard en Italie (1698-99); puis P. Scavenius, professeur de droit et conseiller d'État, qui a rapporté quelques manuscrits d'Italie, et Chr. Reitzer (mort en 1736), professeur de droit, de la bibliothèque duquel ont fait partie la plupart des relations d'ambassadeurs dont il a été fait mention plus haut.

I

Manuscrits italiens divers

Avant de passer aux manuscrits les plus précieux qui seront l'objet de cette étude, je vais en signaler d'abord quelques autres d'après le catalogue.

1. Ancien fonds royal 1928, in-4°.

Instruction donnée par Pietro Mocenigo, doge de Venise, pour Daniele Barbadico (1474-75). Ms. en parchemin, orné, au premier feuillet, d'une initiale P, en or, entourée d'entrelacs. Dans la marge inférieure, des armoiries : une fasce d'azur, avec trois léopards issants sur fond d'argent. Sur un feuillet de garde : « Commissio magnifici et generosi domini Danielis Barbadici, dignissimi comitis Jadrae [Zara]. » Ce manuscrit provient de la bibliothèque de P. Scavenius (mort en 1695)[1].

2. Ancien fonds royal 1929, in-4°.

Instruction, en latin, donnée par le doge Lorenzo Priolo, en 1558, pour le commandant vénitien Angelo Micheli.

3. Ancien fonds royal 2057, in-4°.

Recueil de pièces diverses : Annotationi sopra i sonetti del Bembo. Lettres de Fillippo Valentini « al ben costumato e dottrinato giouine Filiberto Roncadelli gentilhumo cremonese suo cariss(imo) ». Piccola lettera di Nicola Franco scritta alla lucerna. — La zaffetta, etc.

1. Cf. Sur ce Ms., Chr. Bruun, *Aarsberetninger og Meddelelser fra det store kongelige Bibliothek*, t. III (1874-1889), p. 275.



4. Ancien fonds royal 2058, in-4°.

Il sogno de Scipione, festa di camera, e il Trionfo della gloria, per Pietro Metastasio.

5. Ancien fonds royal 2202, in-4°.

Junta de Marcas de Cavallos de Reyno del Napoles, da Miguel Ponte Corvo (1617).

6. Ancien fonds royal 2208, in-4°.

La guerra di Lombardia, con la bataglia di Grellasio (1524), comp(osta) per Girolamo Gandolfino Aqvaviva da Cagli. — Ms. enluminé.

7. Fonds de Thott 545, in-folio.

Considerazioni di Trajano Boccalini sopra la Vita di Julio Agricola, scritta da Cajo Cornelio Tacito.

8, Fonds de Thott 547, in-folio.

Raccolta dell'origine dell'Insegna de'duchi e delle pretensioni sopra lo stato di Milano, per Jeronimo Magnocavalli, 1589.

9. Fonds de Thott 551, in-folio.

Relatione della republica di Venezia, fatta dal conte Francesco della Torre, ambasciatore di S. Maestà Cesarea.

10. Fonds de Thott 1085, in-4°.

Lettere italiane, XVIIe siècle. — Ms. tout entier du même copiste. — Cf. *Bibliotheca Rostgardiana* 992 : « Lettere italiane, scritte nelli anni 1549-50-51-52 di diuersi luoghi d'Italia, Brescia, Bologna, Mantova, Verona etc. » — A la fin, un index des personnes auxquelles sont adressées les lettres.

11. Fonds de Thott 1162, in-4°.

Trattato dell'arme antiche. — Belle écriture; parchemin; XVIe siècle.

12. Fonds de Thott 187, in-8°.

« Rime spirituali » du commencement du XVIe siècle.

13. Fonds de Thott 220, in-8°.

Discorso del dominio spirituale e temporale del papa, XVII[e] siècle.

14. Fonds de Thott 250, in-8°.

Formules médicamentaires, en italien, les premières avec cette indication : « Secundum Avicenna ». L'une de ces formules porte le titre : « Electuario optimo al mal franzoso » ; une autre : « Remedio al mal dal Francho. » — Dans la marge du premier feuillet la date 1465.

15. Nouveau fonds royal 38, in-8°.

Livre d'heures en latin et italien, de 1500 environ ; d'origine italienne.

16. Fonds de Thott 548, in-folio.

Cronica de tutte le casade della città di Venetia, con le armi di tutti li gentilhomini in essa città. Papier.

II

Manuscrits de Dante, Pétrarque. Boccace, etc.

1. — Comedia di Dante[1].

Ce précieux manuscrit fait partie du fonds de Thott, n° 411, in-folio. 245 feuillets en parchemin ; écriture gothique, de la

1. Ce manuscrit a été signalé par Colomb de Batines dans sa *Bibliografia dantesca*, t. II (Prato, 1846), p. 275. — Chr. Bruun l'a traité en détail, au point de vue de l'enluminure artistique, dans le troisième volume de ses Rapports annuels et communications sur la Bibliothèque (*Aarsberetniger og Meddelester fra det store kongelige Bibliothek*, vol. III [1874-1889], p. 134. — La Bibliothèque possède aussi un exemplaire de l'édition originale (Foligno 1472), de la *Comedia*, n° 904 de la série des Incunables de la bibliothèque de Copenhague, qui provient de la bibliothèque de F. Rostgaard [cf. *Bibliotheca Rostgardiana*, p. 54, n° 919], et qui peut être évalué maintenant à 475 livres sterling. — Cf. Jörgen Andresen Bölling. *Index librorum saeculo* XV[e] *impressorum, quorum exempla possidet bibliotheca regia Hafniensis* dans Chr. Bruun, *Aarsberetninger og Meddelelser* etc, t. IV (1889-1897), Copenhague 1898, P. 115. — Barlow, *The Athenæum*, 1861, t. II, p. 285, annonce trois manuscrits de Dante pour le Danemark ; la bibliothèque royale ne possède à ma connaissance que les deux dont les notices suivent. — [Barlow, dans cet article de l'*Athenæum* du 31 août 1861, article intitulé *Codici of the*

fin du xv[e] siècle. Dans les marges, et encadrant le texte, se trouve le commentaire de Jacopo della Lana, écrit par le même copiste que le texte de Dante, mais en caractères plus petits.

Les initiales de tous les chants, à en juger par quelques exemples, devaient être sur fond or; mais ce fond n'a été exécuté que dans peu de cas. La décoration de chaque initiale se compose d'un sujet, et d'une ornementation consistant en feuillets, fleurs et branchages. Au commencement du premier chant de l'*Inferno*, l'on voit Dante assis sur un tombeau, sous un arbre, et enfoncé dans ses pensées[1]; le plus souvent Dante figure en compagnie de Virgile; mais cette ornementation, ainsi que les sujets, est traitée à la plume, sans couleurs. Il y a ainsi 84 dessins dans l'*Enfer* et le *Purgatoire*, tandis que des 30 initiales que présente le *Paradis*, quelques unes seulement ont été décorées, peut-être par une main récente. Une seule fois, l'illustration occupe toute la page: c'est au feuillet 78 (chant 34 de l'*Inferno*), où est représenté Lucifer. D'après Bruun, la décoration artistique de ce manuscrit résulte de la collaboration de plusieurs enlumineurs.

Le texte commence (en rouge) par ces mots :

In nomine patris et filii et spiritus sancti. Incomincia il primo canto della prima cantica della comedia di Dante Allighieri da Firenze. La quale e decta Inferno, nel quale si puniscono li peccatori secondo che chiaro appare nel texto ».

Pour indiquer la place que peut prendre cet exemplaire dans la classification des manuscrits de l'*Enfer*, je relève, dans le

Divina Commedia, indique bien trois manuscrits de Dante pour le Danemark; mais selon toute vraisemblance, l'un de ces trois manuscrits est celui que Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, t. II, p. 274, n° 532, et plus tard Barlow lui-même, *Critical historical and philosophical Contributions to the study of the Divina Commedia*, 1864, p. 71, signalent comme se trouvant dans la bibliothèque du Gymnase d'Altona, à une époque où Altona faisait encore partie du royaume de Danemark. — N. D. L. R.].

1. [Cette initiale, l'N du premier mot du premier vers, a été reproduite par Chr. Bruun à la p. 135 du rapport mentionné dans la note précédente. — Une autre miniature du même manuscrit, représentant la rencontre de Dante et de Virgile, est reproduite à la p. 137 du même volume. — N. D. L. R.].

tableau qui suit, les passages caractéristiques de cette partie de la *Comédie*, d'après le modèle proposé par Ernesto Monaci[1] et suivi par M. L. Auvray[2].

I. 4. Et quanto adir.
28. Poi che posato un pocho.
II. 60. (Et durera) quantol moto lontana.
93. Ne fiamma (desto).
III, 59. Vidi et cognobbi.
IV, 95. Di quel signor.
V, 59. Che succedette.
83. Collale (alçate).
VI, 18. — et ingoia et squatra.
VIII, 101. Et sel passar (piu oltre ce negato).
IX, 64. — — — sucidonde.
X, 136. — — — spicciar suo leçço.
90. La diuina iustitia (li martelli).
91. O sol che sani ogni uista (turbate).
XII, 123. Quel sangue si che quoce (pur li piedi).
XIII, 41. Dallun dei capi (che dell altro geme).
XIV, 70. Dio indisdegno (et poco par chel pregi).
XV, 21. Poi siriuolse...
XVI, 135. A scoglio (o altro che nel mare e chiuso).
XVII, 115. Ella senua notando lenta lenta.
XVIII, 104. (Nell altra bolgia e che) col muso scuffa.
XIX, 12. Et quanto giusta (tua uirtu comparte).
XXIV, 119. O. potença di dio.
XXV, 144. La nouita se fior la lingua.
XXVI, 57. Alla uendecta uanno.
XXIX, 120. Da(m)pna mynos a cui fallar (non lecce).
XXX, 31. (Et laretin che) rimase tremando.
XXXIII, 75. Poscia piu chel dolor potel digiuno.
XXIV, 82. (Attienti ben che per) cotali scale.

Le commentaire de Jacopo della Lana écrit dans les marges, en petits caractères, correspond essentiellement à l'édition de Scarabelli[3]. Je donne ici quelques extraits du commentaire de l'*Inferno* :

1. *R. Accademia dei Lincei. Rendiconti*, t. IV (1888), p. 228-237 (*Sulla classificazione dei mss. della D. C.*, nota del socio E. Monaci).
2. Lucien Auvray, *Les Manuscrits de Dante des bibliothèques de France* (Paris, 1892), p. 182 et suiv.
3. *Comedia di Dante degli Allagherii, col Commento di Jacopo della Lana*, ed. Luciano Scarabelli, 3 vol. in-8 (Bologne 1866-1867). Cette édition forme les tomes

Incipiunt glose siue expositiones sup(er) p(rimo) capitulo i(n)ferni. Prohemium glossarum super primo cap(itu)lo[1].

Nel mezzo del camino. Ad intelligentia della p(re) sente comedia si come usano li expositorj nelle scientie, he da notare IIII. cose : la p(ri)ma, che [*pour* cioé] la materia overo subiecto della p(re)sente op(er)a ; la secunda, qual è la forma e donde tolse tal nome ouero titulo dellibro, la terza cosa quale è la cagione efficiente etc. (cf. éd. Scarabelli, t. I, p. 103, Proemio).

Inferno I, 52 : Après les derniers mots de la glose correspondant à ce vers . « vita viziosa », on lit, comme dans le manuscrit de la Ricccardiana : « E questo etc. » (Cf. *Op. cit.*, p. 111, n° 2).

I, 79 : proprio nel mondo, ma tutte victualie e fructi erano di ciascuno, similmente vestimenta e cose, siche in quella etade era tutta largheçça e benivolença (Cf. *Op. cit.*, p. 113, n. 1, Cod. Magliab.)

II, 97, transmulta(n)dosi colle ueste de don esau si fe benedire ad isaac, crede(n)do isaac che fosse esau. Esau fuggi il decto iacob e ando a la casa di laban (Cf. *Op. cit.*, p. 124, n. IV).

II, 127 : si piegano e chiudonsi (*Op. cit*, p. 125, n. 1).

III, 29 : spauento e pauroso (Cf. *Op. cit.*, p. 130, n. 1.

IV, 34 : baptismo'e parte (Cf. *Op. cit.*, p. 139, n. 1.)

IV, 85 : in questa comedia Methamorfoseos sia a dire i(n) uulgare de tra(n)smutatione. Lo quarto fue etc. (Cf. *Op. cit.*, p. 143, n. 1).

IV, 106 : un fiumicello loquale ha a significare la disposizione dell intellecto humano habile e doto a sci(enzi)a (Cf. *Op. cit.*, p. 144, n. 1).

V, 127 : suspicione e oscuritade di mala op(er)atione che forse etc. (Cf. *Op. cit* : p. 160, n. 1).

V, 139 : cherano quine per amore, chelli uscitte della memoria e cadde etc. (Cf. *Op. cit.*, p. 160, n. 2).

VI [Introduction]... Secondo pone Cerbero in quel luogo fiera. Il qual Cerbero fu uno cane del Re di molosia chebbe nome horco, lo qual cerbero diuoraua bestie e hominj era una fiera cosa e tanto cadire cerbero in lingua greca quanto deuoratore di carne ; siche li poeti, uolendo tractare del peccato della gola, lo qual peccato deuora cio che nasce in terra, in aqua in aere, lo pognono figuratiuamente techo il nome di questo cane, si p(er)che fue grande deuoratore, et si p(er) la interpretatione del suo nome che cerbero uiene adire q(ua)nto deuoratore di carne, come e d(i)c(t)o. Or si che lauctore tenendo questa forma, pone, alluogo oue si punisce tale uitio, questo cerbero, e ponelo con li occhi rossi a modo di bragia. sicome auiene ali golosi, ai quali etc. (Cf. *Op. cit.*, p. 162, n, 1).

VII, 73 Le commentaire de ce chant VII finit, dans notre manuscrit, avec les mots : « le cose naturali » ; cet exemplaire diffère donc du ms. de la Riccardiana (Cf. *Op. cit.*, p. 177).

38-40 de la *Collezione di Opere inedite o rare* publiée par la « Commissione pe'testi di lingua nelle provincie dell' Emilia. »

1. Les abbréviations résolues sont indiquées entre parenthèses.

X, 100 : quando la cosa... ella non può costituire triangulo (Cf *Op*, *cit.*, p. 219, n. 1).

X, 115, notre ms. concorde avec le texte de Scarabelli, et non avec le Cod. Laur, XC, 121.

Fol. 245. « Explicit tertia et ultima cantica comedie dantis Alligerij de florentia. D(e)o gr(ati)as. Finito libro isto referamus gratias xpo. Am(en) ».

2. *Comedia di Dante*[1].

Ancien fonds royal, nº 436, in-folio : 240 feuillets sur papier, reliure en cuir; initiales enluminées en rouge et ornées, mais sans miniatures ou dessins correspondant au texte. D'après une note du feuillet de garde, cette copie a été exécutée en 1474. Ce volume a fait partie de la bibliothèque de P. Scavenius[2].

Le texte commence ainsi :

Incomincia il primo canto de la prima cantica della comedia di dante alighieri da firenze, la quale e detta inferno. Proemio a tutto libro. primo.

Je donne ici le tableau des variantes d'après le modèle de Monaci (cf. nº 1).

Inferno. I, 4. E quanto adire qual.
28. Poi che posato um poco (el corpo lasso).
II, 60. (Et durera) quantol mo(n)do lontana.
93. Ne fiam(m)a (desto incendio-).
III, 59. Vidi et chonobbi.
IV, 95. Di quei signior.
V, 59. Che succedette.
83. Conlali alçate.
VI, 18. (Graffia li spirti et) inghoia e dissquatra.
VIII, 101. E sel passare (piu oltre renegato).
IX, 64. (Et gia uenia su) p(er) le torbide onde.
X, 136. (Chen fin lassu facea) spacciar suo lezo.
XI, 90. La diuina uendetta.
91. O sol che sani ogni uista (turbata).
XII, 125. Quel sangue siche cocea (lor li piedi).
XIII, 41. Dall un de capi (che dal altro geme).
XIV, 70. Dio in disdegno (et poco par chel pregi).
XV, 121. Poi si riuolse.

1. Cf. Colomb de Batines, *Bibliographia dantesca*, t. II. (1846), p. 275, nº 533.
2. Cfr. *Catalogue de la biblioth. de Scavenius* (Designatio librorum... Hafniae 1665) : Mss. in-folio nº 1 (p. 308).

XVI, 135. O scoglio.
XVII, 115. Ella senua notando (lenta lenta).
XVIII, 104. (Nell altra boglia et che) col muso schufla.
XIX, 12. Et quanto giusta.
XXIV, 119. O potencia di dio.
XXV, 144. La nouita se fior la penna (aborra).
XXVI, 57. Alla uendetta uanno (comme allira).
XXIX, 120. Danno minus a cui fallar (non lece).
XXX, 31. (Et laretin che) rimase tremando.
XXXIII, 75. Poi che piu chel dolore potel digiuno.
XXXIV, 82. (Attienti bene che per) cotali scale.
Fol. 240 V° : « Explicit liber dantis allighieri de florentia ».

Le commentaire écrit dans les marges, en italien, — à ce qu'il semble, par une autre main, peut-être un peu plus récente — paraît être incomplet; il se compose de notes très isolées, qui ne vont pas au delà du XXIV° chant du Purgatoire. A défaut d'éditions suffisantes des commentaires de Dante, je ne saurais résoudre ici avec certitude la question de savoir à qui doit être attribué ce commentaire, ni dire s'il se compose ou non de parties différentes de commentaires différents[1]; mais, selon toute apparence, nous avons ici le commentaire dit « Falso Boccaccio », qui se retrouve aussi dans le Cod. Riccardiano 1037 (Batines, II, p. 78[2]). Je

1. Batines, II, 275, dit que ce commentaire semble être identique partiellement à celui des manuscrits italiens indiqués dans les *Studi inediti sopra Dante*, — que je regrette de n'avoir pas à ma disposition, — sous les numéros XIII et XIV. — Malheureusement l'excellent travail de Ed. Moore n'est pas non plus à ma disposition. — [Dans ses *Contributions to the textual criticism of the Divina Commedia*, Cambridge, 1889, p. 685, Ed. Moore ne fait de ce manuscrit qu'une simple mention; cet exemplaire est de ceux qu'il n'a pu examiner par lui-même. N.D.L.R.].

2. Cf. l'extrait sur le *veltro* (*Inf.*, I, 100-105), reproduit, d'après ce manuscrit de la Riccardienne, dans l'édition précitée de la Divine Comédie, par Scarabelli, t. I (Bologna, 1866), p. 114.

[Le commentaire écrit dans les marges de ce volume est bien celui que l'on est convenu de designer du nom de *Falso Boccaccio*, et qui a été publié, en 1846, par les soins de lord Vernon Warren, sous le titre de *Chiose sopra Dante. Testo inedito per la prima volta pubblicato* (Firenze, Piatti), — ou tout au moins des extraits de ce commentaire. De ce *Falso Boccaccio* il existe au moins trois rédactions différentes : 1° Celle qui, représentée notamment par le ms. 1028 de la bibliothèque Riccardi, à Florence, a servi de base à l'édition précitée de lord

me borne à noter ici les gloses du premier chant de l'*Enfer* :

Nel mezzo del... — Nostro autore diuide q(uest)o primo capitolo della comedia d'inferno in-4 partes. Nella prima parte lautore finge che, quando c(he)gli chomincio questo libro, c(he)gli si trouasse in uisione in d(ec)to f(a)c(t)o, e fu nell anno d(omi)ni della natiuita del n(ost)ro signior yhu xpo 130Q; e si fa e pone chelli lo chomi(n)ciasse nel mezo del tempo di nostra uita, cioe chell auea a(n)ni 33 quandell chomincio questo libro, e chosi scriuono p(e)lli piu che quello e mezo (d)el tempo (nostro). Nella s(ecund)a parte di q(uest)o cap(itol)o, el n(ost)ro autore finge challuy accorse le 3 bestie essendo luj iu q(uest)a uisione e expositione in turbatione de luj. Ella p(ri)ma che liaparsse, si fu la lonza, che de intendere p(e)lla lussuria. La s(e)c(ond)a bestia che liaparsse, si fu elleone; e p(er) q(uest)a de intendere la sup(er)bia. La terza bestia chelluy acorsse, fu la lupa, p(er) q(ue) de intendere lauariza. Per questi tre uitij pone lautore chelluy i(m)pedirono molto tempo, e che in cio era stato assaj uitioso p(er) li tempi passati. Nella 3 parte di q(est)o cap(itol)o lautore finge come Virgilio lo da conforto a douere seguire si bella op(er)a uirtuosa, come fu d(ett)o in q(est)a p(ri)ma parte di q(uest)o cap(itol)o; el n(ost)ro autore finge si trouasse in uisione adouere seguire e farci q(est)o libro, e si fu nel 1300 annj chelli auea allora annj 33 quando chomincio, chome pare che si dice e pruova che sia meza leta di nostro tempo, chome manifesta el cominciamento di questo primo canto.

I, 13. *Ma poi...* — Dice lautore per queste parole quando fui apie di questo colle giunto, cioe chio auea trapassate p(er) ta(n)ti tempi ad(i)etro p(er) questa amaritudine e uitij de beni mondanj, al tempo del suo richonoscimento, del che elj chomincio a leuare liochi dello intellecto versso il monte delle uirtu, e chellj chomincio achacciare e uitij e peccati di questo

Vernon; — 2° une rédaction plus développée que la précédente, conservée, pour l'*Enfer* seulement, dans le ms. 1037 de la même bibliothèque Riccardi; les additions fournies par cet exemplaire ont été portées en note, dans l'édition Vernon, sous la rubrique S. C. (Secondo Codice); — 3° enfin, d'une troisième rédaction, plus développée encore que la précédente, deux copies avaient été jusqu'à présent signalées; l'une, conservée à la Magliabechiana, de Florence, sous la cote XLVII, pl. 1, a été utilisée dans l'édition, mentionnée ci-dessus, de 1846; les additions ont été imprimées à la fin du volume, p. 719-899; l'autre copie se trouve dans le ms. italien 75 de la bibliothèque nationale de Paris, et a été décrite par M. L. Auvray, dans ses *Manuscrits de Dante des bibliothèques de France*, p. 90-93. — Autant qu'on peut l'affirmer d'après les courts extraits donnés ici, le ms. 436 de la bibliothèque royale de Copenhague représente un nouvel exemplaire de cette troisième rédaction, sans qu'il soit actuellement possible de déterminer dans quels rapports il se trouve, pour le détail du texte, soit avec le ms. de la Magliabechiana, soit avec le ms. de Paris. Rappelons, d'ailleurs, que, dans ce dernier exemplaire, le commentaire est incomplet du début; cf. L. Auvray, *Les Manuscrits de Dante*, etc., p. 91. — N.D.L.R.].

mondo, a uolere seguire le uirtu; e p(er)o mette e iragi del sole entrando p(er) quei ragi alle uirtu.

I, 28. *Poi che posato.* — In questa s(e)c(ond)a parte lautore finge challuy achoressi le tre bestie p(er) impedirllo del suo chamino, cioe del bene fare; e si de intendere p(e)llo basso piede (di) d(a)nte, chinten deua anchora alle chose terrene e uitiose; e del destro piede e de sinistro, dei intendere lafecione delle uirtu.

I, 37. *Tempo era...* — Cioe uol d(i)re lautore che, quando elli comincio a are questa op(er)a, fu nel segnio chel sole era in ariete, de 12 segni luno del cielo; e dice che funel fare del mattino al tempo di primavera.

I, 61. *Mentre chio...* — In questa terza parte di qu(est)o cap(itol)o n(ost)ro autore fa e finge che allui aparisse Virgilio som(m)o poeta innaiuto dellautore, lui essendo i(n) questj trauagli e pensiere, el conbatteano del no e del si di fare o di seguire si bella inpresa che mera a fare questa. E procedendo chelli era rip(er)chosso i(ndi)etro [?] da questj tre uitij, e Virgilio gli parisse cioe la sua ragione chel uinse chegli douesse seguire questa i(m)presa; i(m)p(er)cio che dicio egli uenerebbe a buono fine, e chosi fa e fingie che Virgilio gli mostrj e gli insegni qual e la uia e modo di douere entrare in questo camino.

I, 100. *Molti songli animali....* — In questa quarta e ultima parte di q(est)o cap(itol)o lautore finge comme Virgilio li diede aiuto e conforto a douere seguire si bella op(er) a. E p(er) q(est)o ueltro che tocha lautore qui tiene assai immaginationi e openioni che chi tiene una e chi una altra. Acci chi tiene che sara vno i(m)peradore, el quale uerra adabitare a Roma, e p(er) costui saranno schaciatj i mali pastori di s(an)c(t)a Chiesa, in chui e posto che regni tutta auaritia, e che egli richonciliera la Chiesa di nuouo di buoni e s(an)c(t)i pastori, e p(er) q(est)o Italia sene rifara. Altri aci che tengono openione che d(ice)sse d(i) xpo quando verra nel di del zidiciq addare la finale e ultima sentenza, i(m)p(er)o che allora sara schaciata lauaritia, ella sup(er)bia, ella furia[1], cho(n) tutti li altri vitii e pechati, e remessi insieme choi peccatori diuferno, Aci anchora chi tiene openione che sara uno papa, el quale de essere si giusto e si s(an)c(t)o, che questi uitij dauaritia e gli altri dischaciera da questj pastori de s(an)c(t)a Chiesa, e che gli mosterrano buona e s(an)c(t)a uita. E in q(est)o modo finge lautore che segui Virgilio. E di questo basti.

1. [Au lieu de « furia », il faut évidemment « luxuria ». — N.D.L.R.].

(*A suivre*). P. HÖGBERG.

Variétés

A propos de Duhem et de la publication des œuvres de Léonard de Vinci.

La mort du professeur Pierre Duhem, survenue en septembre 1916, n'a pas été seulement une grande perte pour la science et pour l'histoire des sciences : elle l'a été pour les études léonardesques. Il ne paraît pas inopportun de le rappeler au lendemain du centenaire de Léonard de Vinci, centenaire à l'occasion duquel le nom de l'éminent physicien a été plus d'une fois prononcé[1], de le rappeler tout particulièrement dans ces *Études italiennes*, sœurs cadettes du *Bulletin italien*, auquel Duhem a, durant près de dix ans, collaboré de façon si active et si personnelle.

Ce n'est point par caprice ou par fantaisie, ce n'est point en littérateur, en artiste ou en philosophe que Duhem a tourné ses regards vers Léonard de Vinci. Il l'a rencontré sur sa route, comme il avait rencontré Roger Bacon, Nicole Oresme, Jean Buridan et tant d'autres, dans le long voyage interrompu par la mort qu'il avait entrepris, son œuvre théorique une fois achevée, à travers vingt siècles d'histoire de la pensée humaine. Ce voyage, il en avait de bonne heure conçu le plan. A chaque étape nouvelle, il voyait s'en préciser les grandes lignes et s'en confirmer la grande idée, à savoir que la science, pas plus que la nature, ne procède par bonds et par soubresauts, qu'elle suit une marche progressive, les découvertes d'un siècle s'enchaînant avec celles des siècles antérieurs, si bien que d'Aris-

1 Notamment dans A. Favaro, *Passato, presente e avvenire delle edizioni vinciane* ; G. Sarton, *Une Encyclopédie léonardesque* (*Raccolta Vinciana*, fasc. X, Milan, 1919); A. Favaro, *Difficultés d'une édition des Œuvres de Léonard de Vinci*, (*Léonard de Vinci*, articles recueillis par M. Mignon, Rome, *Nouvelle revue d'Italie*, 1919). — Cf. également les comptes rendus des *Études sur Léonard de Vinci* (fasc. III, V, VII et IX de la *Raccolta Vinciana*) ; A. Favaro, *Se e quale influenza abbia L. da V. esercitata su Galileo e sulla scuola galileiana* (*Scientia*, 1916); enfin l'article nécrologique : *Pierre Duhem*, dans le *Bulletin italien* d'octobre-décembre 1916.

tote à Copernic, on peut suivre, à travers la pensée des anciens et celle du moyen âge, la genèse de notre conception moderne du système du Monde.

Léonard allait-il faire exception à la règle, constituer une anomalie dans l'histoire des sciences, être son propre auteur et sa propre fin à lui même, inventant à nouveau ce que le moyen âge connaissait avant lui, anticipant, par la puissance de son génie, mais n'exerçant aucune influence sur les découvertes de l'avenir? La question était capitale, tant au point de vue de la science et de son développement historique qu'à celui de la personnalité du grand penseur italien. Duhem ne s'y est pas mépris. C'est sans doute pour cela qu'il lui a fait une place d'honneur, et l'a constitué le personnage central de tout un cycle d'études. Prétendre, ou seulement insinuer, qu'il ait sacrifié une simple parcelle de la vérité à la vaine gloriole d'un système, c'est à la fois méconnaître son caractère, qui était la sincérité même, et mal interpréter son œuvre, qu'il est plus commode de taxer d'obscurité que de bien comprendre. Duhem était un esprit trop positif pour se payer de mots, trop méthodique pour croire qu'une affirmation répétée tient lieu de preuve, et s'il avait trouvé une exception à ce qui se présentait à lui comme une règle, il n'aurait pas hésité une minute à l'enregistrer.

Ses débuts dans les recherches historiques, de même que ses méthodes de travail, ne sont guères connus. Tout entier à ses études, il menait une vie très retirée, et ne se confiait pas au premier venu. On nous permettra d'en évoquer ici le souvenir.

Durant sa période d'activité scientifique, la curiosité de ce professeur lettré et chrétien s'était fréquemment tournée vers les auteurs du moyen âge. De simples sondages opérés de droite et de gauche l'avaient averti que, dans l'immense production littéraire de cette époque, toute une partie, celle qui le concernait plus spécialement, était restée inexplorée, ou presque; qu'entre la science antique et la science moderne, toutes deux connues, il avait existé une science médiévale, encore inconnue; que les représentants de cette science avaient, eux aussi, agité et résolu en sens divers les problèmes généraux de la physique et de la mécanique. Abordant la science par son côté historique, il s'était donné mission de rétablir en quel-

que sorte le « pont » entre l'antiquité et les temps modernes, en suivant à travers les siècles la destinée de toute une science, ou d'un point de science déterminé : la statique d'abord, puis la notion de théorie physique. Pour ces premiers essais, il s'était contenté d utiliser les sources imprimées, d'accès parfois difficile, un bon nombre de textes n'ayant été imprimés qu'une fois et étant en fait à peu près introuvables. Bien que s'étant constitué une riche bibliothèque d'incunables et de livres rares relatifs à l'histoire des sciences, il avait pu constater par expérience l'insuffisance d'une semblable documentation, et la nécessité pour lui de recourir aux sources manuscrites. De là cette discipline d'écolier à laquelle il se soumit durant plusieurs mois en vue de se rendre maître de la paléographie. Il devint peu à peu, en matière de textes scientifiques, un lecteur d'une habileté consommée.

Je le vois encore, installé sur une table de la salle de lecture de la Bibliothèque universitaire de Bordeaux, où il passait de longues heures à travailler. Il s'y sentait à l'aise, et préférait le voisinage, un peu bruyant parfois, d'un public d'étudiants dont il ne s'occupait point, aux conversations perpétuelles qui sont pour quelques-uns l'attrait, pour d'autres le fléau d'une salle de professeurs. Muni d'une loupe, penché sur un ou deux manuscrits obligeamment prêtés par la Bibliothèque Nationale, il lisait, comparait, transcrivait. De temps à autre, un besoin d'expansion le prenait. Il m'entretenait de ses découvertes — ces textes inédits de Roger Bacon et de Nicole Oresme dont l'existence avait échappé aux rédacteurs du catalogue des manuscrits qui les renfermaient; de ses observations — le rôle scientifique de l'Université de Paris au xive siècle ; de ses projets — celui d'une histoire générale des doctrines cosmiques, son œuvre capitale; de l'impuissance où il se sentait d embrasser dans les limites de sa vie, pourtant si remplie, toute la matière inédite qu'il jugeait nécessaire à un historien des sciences de connaître. Il eût fallu plusieurs activités comme la sienne pour rassembler un stock aussi considérable de matériaux. Il eût fallu à ce professeur émérite ce que Paris seul en France était capable de fournir : un séminaire d'études, un noyau de disciples se préparant sous sa direction à devenir des maîtres, un groupe de futurs historiens des sciences se faisant pendant quelques années ses collaborateurs. Perdu dans une

grande ville commerçante, n'ayant pour confidents de ses découvertes que quelques-uns de ses collègues de l'Université et de la Société des sciences physiques et naturelles qui tenaient à honneur de venir s'asseoir devant sa chaire, il s'était de bonne heure concentré dans son labeur, et habitué à ne rien attendre que de lui même. Dans la nécessité de limiter son enquête, il tenait, en bon expérimentateur, à la faire porter à fond et sur un nombre suffisant de points essentiels pour l'autoriser à formuler des inductions hors de conteste. La personnalité de Léonard de Vinci se présentait à lui tout à la fois comme un critère de premier ordre et comme un champ d'exploration de la plus grande variété. C'est dans cette pensée, c'est dans de telles conditions de travail et de vie qu'ont pris naissance et se sont succédé, dans ses leçons d'abord, puis dans le *Bulletin italien* et dans quelques autres revues, l'imposante série de monographies réunies par lui en volumes sous le titre commun de : *Études sur Léonard de Vinci, ceux qu'ils a lus, ceux qui l'ont lu* (1906, 1909, 1913).

De ces études, la conclusion est connue : loin d'ébranler la thèse de la continuité des processus scientifiques, elle la confirme en tous points. Léonard de Vinci, si puissant et si personnel qu'on suppose son génie, n'est pas « un rameau isolé de l'arbre de la science ». S'il a été un inventeur admirable, il n'en a pas moins suivi des directions dans lesquelles d'autres l'avaient précédé. Il a ouvert à d'autres de multiples voies nouvelles, et exercé une influence manifeste sur Cardan et sur Galilée.

Pour aboutir à cette conclusion, qu'il n'entre pas dans notre dessein de discuter ni de défendre, il est clair qu'une initiation préalable à la pensée du maître italien lui avait été nécessaire. Or, dans l'état de dispersion et de confusion où se trouvent les manuscrits de Léonard, les aborder directement eût été pour lui chose impraticable. Force lui fut donc de recourir aux reproductions existant à sa portée, c'est-à-dire aux publications de Ravaisson-Mollien, J.-P. Richter, Govi (*Codice atlantico*) Beltrami (*Codice Trivulzio*), Sabachnikoff et Piumati (*Volo degli uccelli*), Calvi (*Codice Leicester*). C'est là qu'il a pu, non point adopter toutes faites les leçons et les interprétations des autres, mais se faire à lui-même ses propres leçons et ses propres interprétations. Car, familiarisé comme il l'était avec les ques-

tions scientifiques agitées par Léonard, et de plus lisant avec une aisance étonnante, sans l'aide d aucun miroir, son écriture renversée, pour lui le texte manuscrit ou son fac-similé, c'est-à-dire la main de Léonard lui-même, était tout ou presque tout, les restitutions et interprétations conjecturales des éditeurs et des commentateurs n'étaient que des moyens subsidiaires de contrôle, c'est à-dire presque rien.

Est-ce à dire qu'il dédaignât de parti-pris tout travail de seconde main, et qu'il eût tenu pour non avenues les grandes publications d'ensemble qui s'élaborent en ce moment tant en Amérique qu'en Italie, publications dont la *Racco ta Vinciana* de 1919 nous fournit, par la plume de MM. Favaro et Sarton, les avants-projets détaillés? Nullement. Mais ce qu'il avait constaté d'erreurs chez les meilleurs « vincisants » connus de lui, à commencer par Ravaisson-Mollien, ce qu'il avait par sa propre expérience relevé d'obscurités, d'incertitudes, de sujets d'interprétation contradictoire dans les manuscrits eux-mêmes l'avait pénétré de cette idée que l'œuvre de Léonard n'était pas suffisamment mise au point par son auteur pour que le texte en fût susceptible d'une édition vraiment définitive. A quelques compétences multiples que l'on fasse appel, quelque soin que chacune d'elles apporte dans l'examen des originaux, il subsistera toujours dans cette œuvre un nombre considérable de points obscurs, de difficultés insolubles. Difficultés de lecture, qui tiennent aux habitudes graphiques de Léonard, à son écriture représentative des sons plutôt que de l'orthographe, aux mots coupés ou soudés ensemble. à une ponctuation des plus fantaisistes; difficultés d'origine, tel fragment pouvant n'être qu'une simple note prise dans quelque auteur sans indication de source, tel autre étant au contraire le résultat d'une observation ou d'une réflexion personnelle; difficultés de chronologie : à quel moment de la vie de Léonard, c'est-à-dire de son histoire intellectuelle, rattacher, en l'absence d'indication positive, soit des textes distincts se rapportant à un même ordre de questions, soit diverses parties d'un même texte, les unes raturées, les autres formant surcharge? Si Léonard lui-même appelle ses œuvres « un raccolto sensa ordine tratto di molte carte », qui peut prétendre se subsistuer à lui pour « metter le per ordine alli lochi loro secondo le materie di che esse tratteranno »? Sur ce point, l'opinion de Duhem était très

arrêtée : elle lui était dictée à la fois par le respect du maître et par la très grande conscience qu'il apportait dans ses recherches. Parmi les projets, actuellement en voie d'exécution, de publication collective des œuvres de Léonard, il est aisé de voir auxquels seraient allées ses préférences.

Au premier rang, ce qu'il avait le plus à cœur, et qu'il réclamait avant tout, c'est une reproduction intégrale, obtenue par les procédés photographiques les plus parfaits, de la totalité des œuvres de la main du maître, y compris ses dessins et ses croquis, dans l'ordre même ou si l'on veut dans le désordre et l'état de dispersion où le hasard les a conservés : volume par volume, feuillet par feuillet, même format, même aspect d'ensemble et de détail. C'était pour lui l'instrument de travail par excellence, et pour le posséder il eût fait bon marché du reste.

Il était trop avisé d'ailleurs pour dédaigner le secours d'une transcription typographique bien faite, qui lui avait si souvent manqué. Transcription adéquate (est-il besoin de le dire?), traduction à l'aide non seulement de caractères alphabétiques, mais de tout un ensemble de signes conventionnels appropriés, identiques pour la totalité des œuvres, de l'écriture reproduite, avec tous ses accidents et ses moindres particularités : mots coupés, mots agglutinés, mots barrés, mots illisibles ou douteux, ponctuation, différences d'encre. Transcription en regard du texte, permettant, par un dispositif approprié, d'embrasser du même coup d'œil et de confronter d'aussi près que possible la traduction et l'original. La plupart des éditions en fac-similé, déjà existantes ou seulement projetées, comportent une seconde transcription, plutôt littéraire que littérale, motivée par le caractère insolite de l'écriture, de la rédaction et de l'orthographe de Léonard, sorte de mise sur pied et de dégrossissement du texte brut, dont certains détails accessoires, élagués à dessein, sont reportés dans des notes servant d'éclaircissement au texte rajeuni; cette transcription, destinée surtout aux lecteurs non archivistes, en particulier aux hommes de science, est un acheminement vers une édition purement typographique. Dans certains cas, le texte suffisamment arrêté, se prête à une adaptation de ce genre. Mais bien souvent aussi, il y répugne, et toutes les tentatives faites pour l'amender risquent de le dénaturer. N'en est-il pas de même des *Pensées* de notre Pascal,

dont les multiples mises en œuvre, par leur dissemblance même, rendent et rendront constamment nécessaire le recours à leur édition photographique?

Une édition typographique des *Opere complete* de Léonard, analogue à celle que l'Italie, par les soins du professeur Favaro, a donnée des œuvres de Galilée, est-elle désirable, est-elle possible? Je ne parle pas d'une édition chronologique, dont l'impossibilité éclate aux yeux, ni d'une édition alphabétique, qui ne serait qu'un nouveau chaos substitué à l'ancien, mais d'une édition systématique, dans laquelle, au lieu de se suivre empiriquement au hasard des recueils factices qui les contiennent, les textes seraient disposés par ordre de matières, de façon à présenter une synthèse de la pensée du maître. On s'étonnera peut-être d'entendre formuler une semblable question, alors que, sur deux points opposés du globe, dans l'ancien et dans le nouveau continent, l'entreprise est d'ores et déjà non seulement décidée et annoncée, mais pourvue d'abondants capitaux, amorcée par la création de puissants organismes scientifiques et par d'immenses travaux préparatoires. La question mérite cependant examen, et se résout de façon différente, selon le point de vue auquel on l'envisage.

Classer les œuvres d'un auteur, faire rentrer dans des rubriques appropriées toutes ses notes personnelles, si fragmentaires et si dispersées qu'on les suppose, semble au premier abord une opération facile. Mais, si l'on y réfléchit, ce travail de classement, en ce qui concerne les œuvres de Léonard, est en réalité un travail de mise en œuvre, que le maître semble avoir eu le dessein de faire et qu'il n'a pas fait, sauf en un ou deux cas exceptionnels ; travail dans lequel le compilateur se substitue à l'auteur et lui prête gratuitement ses conceptions et son langage, ceux de son temps et de son milieu. Léonard, s'il avait eu la vie assez longue et la volonté assez tenace pour parachever son œuvre, lui aurait naturellement gardé la physionomie de l'époque où il vivait. Homme du XV[e] siècle et du début du XVI[e], ignorant tout de notre nomenclature et de nos classifications scientifiques, il ne se reconnaîtrait point dans son œuvre sériée et modernisée par des savants du XX[e]. Prétendre tirer d'une œuvre aussi rudimentaire que celle qu'il a laissée, les éléments d'une coordination qui soit la sienne, est une entreprise chimérique. Porter la main sur cette œuvre,

parce qu'elle est inachevée et incohérente, n'est-ce pas de la part d'une collectivité de savants une sorte de profanation, comme c'en serait une, de la part d'un groupe de peintres, de vouloir terminer l'*Adoration des Mages*, ou remettre à neuf le *Cenacolo*, à grand renfort d'études préalables sur leur technique, leurs dessins préparatoires et leurs copies?

Mais ce n'est là qu'un premier aspect de la question, qui peut être envisagée sous une tout autre face. Si l'on renonce à une édition systématique, la seule édition collective possible des œuvres de Léonard, il faudra, ou bien s'en tenir à leur édition photographique, que son prix et ses difficultés de lecture mettent hors de portée du plus grand nombre, ou bien n'en donner que des impressions fragmentaires, qui n'étant pas accompagnées de fac-similés, offriront, elles aussi, des chances d'interprétation erronée et des obscurités. Ne vaut-il pas mieux, dès lors, tenter quand même l'entreprise, adapter, avec tout le respect possible, Léonard aux besoins de ses lecteurs éventuels, au risque de lui prêter de temps à autre un langage qui n'aurait pas été le sien? Après tout, une telle publication, malgré ses défectuosités inévitables, reste encore un monument élevé à sa gloire, en même temps qu'un moyen — le seul moyen — de vulgariser ses idées.

Les deux points de vue sont défendables, et l'avenir dira ce qu'il faut en penser. Mais, on peut dès à présent l'affirmer avec certitude, la plus parfaite des éditions collectives ne devra jamais être accueillie et consultée que sous toutes réserves, sous le bénéfice d'un recours perpétuel aux originaux, seules reliques authentiques, malgré leur aspect fruste, de la pensée de Léonard de Vinci. Or, ce secours n'est possible qu'à la faveur d'une double compétence qui se rencontre bien rarement chez le même homme : compétence scientifique et compétence historique. Ç'a été le grand mérite et la grande supériorité de Duhem de les posséder toutes deux. S'il avait, muni comme il l'était, disposé d'une édition photographique complète, il aurait tiré peu de parti d'une édition synthétique. Cela ne revient-il pas à dire que l'œuvre de Léonard, dans l'état où elle nous est parvenue, n'est pas tellement faite pour être vulgarisée par l'impression ; qu'imprimée, elle est plutôt dangereuse pour les uns, inutile pour les autres ; que l'édition

essentielle, capitale, indispensable, définitive, reste et restera toujours, l'édition photographique.

Mais, en dehors des éditions elles-mêmes, il y a les travaux préparatoires à ces éditions, il y a les instruments de travail et les matériaux accumulés en vue de les réaliser. Tout cela représente un effort considérable, tout cela constitue une mine de documents sur l'histoire des sciences, dont la mise à portée du public peut rendre d'éminents services. Plusieurs projets de publication sont à l'étude. Nous ne savons au juste ce que seront les grandes compilations annoncées, *Corpus Vincianum*, *Encyclopédie Léonardesque*, dont les titres d'ailleurs importent peu. Mais nous entrevoyons l'immense intérêt, comme moyen de pénétration dans la pensée de Léonard, d'un grand répertoire alphabétique, — il ne s'agit plus ici d'une édition, — sorte de *Thesaurus rerum leonardiarum* analogue au *Dante dictionary* de Paget Toynbee et à l'*Encyclopedia dantesca* de Scartazzini, mais de proportions beaucoup plus vastes ; répertoire de tous les termes d'art ou de science, d'histoire ou de philosophie qui se rencontrent dans les écrits du maître. Chaque terme serait accompagné d'extraits des textes qui le renferment, chaque extrait d'un renvoi aux originaux, et d'un commentaire. Cette forme du répertoire alphabétique a l'avantage d'être très commode, et de n'altérer en rien l'œuvre à laquelle elle se réfère sans se substituer à elle. Nous ne saurions mieux terminer qu'en exprimant le vœu de voir la *Reale Commissione Vinciana*, qui a assumé la tâche ardue de donner à l'Italie l'édition « nationale » depuis longtemps attendue, entrer dans cette idée. L'entreprise est considérable, mais le profit ne l'est pas moins, et il est assuré : ouvrir aux historiens des sciences et plus généralement à quiconque veut aborder Léonard, une large voie d'accès dans son œuvre.

Mai 1920.

Eugène Bouvy.



Questions Universitaires

Agrégation et certificat d'aptitude d'italien.

Au certificat, comme à l'Agrégation, un concours a été spécialement réservé aux candidats démobilisés en octobre 1919. Sur quatre concurrents, un seul a été admissible et définitivement admis, M. A. Stéfanini, répétiteur au collège de Bonneville, nommé aussitôt professeur au collège de La Mure (Isère).

Un autre concours spécial de certificat a été ouvert, en avril 1920, pour les femmes qui avaient été mobilisées d'une autre manière : il s'agit des licenciées qui, ayant été chargées de délégations dans les lycées et collèges de garçons pendant deux années scolaires, ne peuvent obtenir de poste dans l'enseignement féminin que si elles passent l'examen du certificat d'aptitude. Sur quatre concurrentes, trois ont été déclarées admissibles, deux définitivement admises. Ce sont M[lles] C. Cladel, déléguée au Collège de Briançon, et A. Maurice, déléguée au lycée de Digne.

Pour les concours de juin-juillet 1920, le jury est composé de la manière suivante : MM. Hauvette, professeur à l'Université de Paris, *président*; Hazard, professeur à l'Université de Lyon; Valentin, professeur au lycée de Grenoble.

Le nombre de places mises au concours est de quatre, dont une femme, pour l'agrégation, de cinq, dont deux femmes, pour le certificat (session normale).

Pour les sessions spéciales (démobilisés, réformés, anciens admissibles), qui auront lieu simultanément, les candidats seront classés hors rang.

Bibliographie

Ugo Fritelli. *Si può « rinfamar » Sapia? Chiosa dantesca.* Sienne, typogr. Lazzeri, 1920. gr. in-4°; illustrations de A. Viligiardi (tiré à 100 exemplaires); 34 pages. 3 tableaux généalogiques.

Annual Report of the Dante Society (*Cambridge, Mass.*), 1917-1918. *Accompanying Papers* : Paget Toynbee, *History of the letters of Dante from the XIVth century to the present day* Boston, 1919, 30 pages); — Charles H. Grandgent. *The choice of a Theme*; — Ernest H. Wilkins, *« Il chi e il quale »* (Boston, 1920, 26 pages).

Cette notice, que M. Ugo Frittelli consacre à la siennoise Sapía, se présente sous la forme d'une publication de luxe, en un fascicule aux vastes marges et fort bien illustré, dédié au comte Guido Chigi-Saracini, descendant de l'antique famille dans laquelle entra cette femme énigmatique. Dante a fait de Sapía (*Purg.* XIII, 100-129) le type accompli de l'envieuse : il la montre se réjouissant insolemment d'une défaite infligée, en 1269, à ses compatriotes par les guelfes de Florence, et qui coûta la vie à son neveu Provenzano Salvani. Grâce à de patientes recherches dans les archives de Sienne, M. U. Fritelli a pu reconstituer, pour le XIIIe siècle, la généalogie de la famille Salvani, d'où Sapía était issue, celle des Saracini, à laquelle elle appartint par son mariage avec Ghinibaldo di Saracino, et encore celle des Tolomei, dans laquelle entra une de ses filles, Raniera. La conclusion de l'auteur est que Sapía ne fut aucunement guelfe, comme l'ont admis trop vite les commentateurs de Dante; si elle eut, non de l'envie, mais de la haine contre l'orgueilleux Provenzano Salvani (autre personnage dantesque), c'est parce que celui-ci aurait trahi les Gibelins et sa patrie, dans cette bataille de Colle où il perdit la vie. Ce renseignement est fourni par une chronique anonyme, dont le manuscrit est conservé à Sienne; mais il faut avouer que les affirmations de ce chroniqueur ne sont pas toutes également sûres. Si on admet la version relative à la trahison de Provenzano, qui n'a d'ailleurs rien d'invraisemblable, c'est donc que Dante fut assez mal renseigné sur ce siennois, auquel il n'impute aucune trahison, et dans ce cas Sapía n'eût pas péché par envie. Il se peut donc que M. U. Frittelli ait réussi à réhabiliter Sapía, comme l'annonce son titre; mais le bénéfice est mince s'il noircit Provenzano en compensation! Il est vrai que ceci n'importe guère; l'essentiel est d'arriver à jeter un peu de lumière sur les actes et sur les caractères des personnages mis en scène par Dante; et il est hors de doute que les données précises et utiles four-

nies par M. Frittelli sont de celles dont il faudra tenir compte dans le commentaire du Purgatoire.

Les notices annexées aux Rapports annuels de la *Dante Society* de Cambridge (États-Unis) sont toujours fort intéressantes. Il faut signaler celle que M. Paget Toynbee consacre, dans le trente sixième rapport (année 1917, publié en 1919) sur l'histoire des lettres de Dante. C'est un exposé extrêmement précis et complet de toutes les mentions qui nous sont parvenues de la correspondance du poète, à commencer par l'allusion contenue dans la *Vita Nova* (ch. XXX), jusqu'à la découverte des manuscrits et à la série des éditions. M. Paget Toynbee a pris lui-même une part trop active à la discussion des difficiles problèmes que soulève cette partie de l'œuvre de Dante pour qu'on puisse lui contester une compétence de tout premier ordre dans ces matières. L'étude qu'il consacre aux lettres du poète porte à vingt le total de celles dont nous connaissons, soit le texte (13), soit quelque fragment ou au moins une analyse (7); et ce total est encore à réduire si on rejette l'authenticité, toujours débattue, de quelques unités.

On remarquera que dans la récente édition florentine des œuvres de Dante (voir *Études Ital.*, t. I, p. 238-239), le regretté Arnaldo Della Torre avait eu aussi l'idée de mentionner à leur rang, parmi les lettres conservées, les témoignages relatifs à des lettres perdues; mais il n'est arrivé qu'à dix-sept; pourquoi n'y a-t-il pas fait figurer, comme le veut avec raison M. Paget Toynbee, deux importants témoignages de Leonardo Bruni et un de Cecco d'Ascoli? Dans la pauvreté de nos renseignements positifs sur la vie de Dante, rien ne doit être négligé.

Dans le trente-septième rapport, M. Ch. H. Grandgent publie une élégante conférence, dans laquelle, à propos de l'importance du choix d'un sujet (affirmée dans le *De vulg. Eloq.*, à l'exemple d'Horace), il étudie le développement de la poésie lyrique de Dante, par rapport aux traditions poétiques des XIIe-XIIIe siècles, et il indique sommairement la genèse de l'inspiration qui a pris corps dans la Divine Comédie.

Une courte note de M. E. H. Wilkins, annexée au même rapport, précise le sens des mots « *il chi e il quale* » au chant I de l'Enfer (v. 17), en citant un passage du *De Monarchia* (II, 3, l. 35-60 de l'éd. d'Oxford) : *il chi* se rapporterait à la noblesse héréditaire d'Énée, *il quale* à la noblesse qu'il devait à ses qualités personnelles. Ce serait parfait si l'emploi, tout à fait insolite, de l'article devant *chi* (et il ne peut avoir que la même valeur devant *quale*) n'indiquait clairement que Dante a eu en vue, non une personne, mais une idée abstraite empruntée au raisonnement scolastique — *quidditas* et *qualitas* — ; c'est de cette façon qu'on dit *il perché* et *il come*. Après cela, il importe assez peu qu'on rapporte *il chi e il quale* à Énée ou à l'*alto effetto* du v. 16, car Énée ne peut être envisagé ici que comme l'ancêtre de Rome : ce n'est pas sa noblesse acquise qui compte, c'est celle qui découle de lui.

Henri HAUVETTE.

Ramiro Ortiz. *Umanità e modernità di Dante*; prolusione a un corso sulla Divina Commedia, letta all'Università di Bucarest il 28 novembre 1915. — Roma, Officina poligrafica italiana, 1918; in-8°, 21 pages.

En dehors des idées fort intéressantes sur la personnalité de Dante que renferme cette leçon d'ouverture, on comprend que l'intérêt principal en réside dans les circonstances tragiques qu'a traversées la Roumanie : M. R. Ortiz avait accepté, depuis 1909, d'instituer à l'Université de Bucarest, un enseignement de langue et de littérature italienne, et il l'a continué jusqu'en 1916. Il est ensuite rentré en Italie, après une odyssée qu'il devrait bien nous raconter en détail quelque jour. La présente publication est donc précieuse comme un souvenir et une attestation des efforts qu''il a faits pendant sept ans, pour établir parmi nos frères latins des Carpathes un lien plus étroit avec la civilisation occidentale, représentée par la littérature italienne, et qu'il a repris aujourd'hui avec une ardeur renouvelée.

H.

Henri Focillon. *Les Musées de Lyon*; *peintures*. — Paris, Laurens, s. d. (1918); in-16, 64 pages (Collections publiques de France, *Memoranda*).

Ce petit livre s'adresse à tous les amateurs d'art, et notamment aux fervents de l'art italien, car les maîtres de l'Italie du xv°, du xvi° et du xvii° siècles occupent une fort belle place au musée de Lyon (p. 8-12). On ne pourra reprocher à M. Focillon que l'extrême réserve qu'il s'est imposée en écrivant cette notice; d'un connaisseur aussi compétent, d'un critique aussi brillant que lui, on était en droit d'attendre plus que ces dix-huit pages de texte, sur la belle collection dont il est le conservateur zélé ; du moins ces dix-huit pages sont-elles excellentes, et complétées par cinquante-quatre photographies parfaitement choisies et réussies. A propos du tableau d'H. Flandrin, « le Dante aux Enfers » (pp. 16 et 51) j'observe que l'artiste a représenté, en réalité, une scène du Purgatoire, inspirée très directement par le texte des chants XII-XIV, où Dante a décrit la pénitence infligée à ceux qui, dans leur vie, ont commis le péché d'envie.

H.

Victor Basch. *Titien*. — Paris, Librairie française, s. d. (1920); gr. in 8 carré, 299 pages ; 25 planches hors texte.

Louis Hourticq *La jeunesse de Titien*. — Paris, Hachette, 1919; in-8, xv-316 pages.

La fin de la guerre nous vaut cette agréable surprise : deux savants français, également épris de l'art italien de la Renaissance, et dont les recherches sur l'œuvre de Titien remontent à d'assez longues années, publient, presque à la même date, leurs volumes sur le grand maître vénitien, et enrichissent ainsi la bibliographie du sujet de deux ouvrages

dont la critique française peut se montrer fière. Ils sont d'ailleurs très différents l'un de l'autre, et je ne les rapproche ici que parce que je les ai lus presque simultanément. Je parlerai d'abord du volume de M. Basch, qui embrasse dans son ensemble l'œuvre entière de Titien.

C'est un tour de force d'avoir étudié en moins de 300 pages, pièce après pièce, l'œuvre immense de ce peintre prodigieux; car M. Basch ne s'est pas borné, pour chaque période, et pour chaque genre — sujets religieux, mythologiques ou allégoriques et portraits — à l'analyse d'un choix de tableaux caractéristiques : il a voulu voir par lui-même tout ce qu'il a pu de l'œuvre exécutée par son artiste de prédilection, et il y a un regret non dissimulé dans l'aveu qu'il nous fait de connaître seulement par la photographie telle peinture d'Ancône ou de Londres, de Boston ou de Petrograd; car il aurait souhaité nous apporter l'écho de son émotion en présence des effets de couleur et de lumière qu'auraient pu lui révéler ces toiles; il les aurait notés avec amour et se serait efforcé de nous en exprimer la magie. Si on ajoute qu'à cette analyse minutieuse, pénétrante, personnelle de quelque 120 ou 130 morceaux, petits ou grands, M. Basch a joint un résumé très poussé de la biographie du maître, pour nous donner mieux qu'une ébauche de sa physionomie d'homme, on croira sans peine que l'impression dominante qui reste dans l'esprit, le volume une fois refermé, est celle de la plénitude. Quand on a lu ce livre, on a conscience de mieux connaître et de mieux comprendre, dans leur ensemble, l'œuvre et l'artiste. M. Basch fait excellemment sentir, en particulier, que la couleur et la lumière ne sont pas seulement des formes de l'expression picturale chez Titien, mais bien des éléments essentiels de la composition : elles interviennent dans la conception intime des œuvres, au même titre que les combinaisons de lignes, que « l'arabesque », dont notre critique tient si justement compte, et certainement plus que l'interprétation historique ou philosophique du sujet. La technique de Titien, aux diverses époques de sa longue vie, fait également l'objet d'observations très précises et suggestives; et tout cela est singulièrement instructif.

Une seconde impression, non moins nette, qui ressort de cette lecture, concerne le talent évocateur de M. Basch. Pour mettre bout à bout un nombre aussi redoutable d'analyses de tableaux, les unes brèves, les autres fort développées il faut une virtuosité verbale, une faculté d'enthousiasme, un lyrisme dont peu de critiques se sentiraient capables. M. Basch est poète; il a tenu jusqu'au bout cette gageure, et ses dernières analyses — *Saint Laurent* à l'église des Jésuites (non Gesuati) de Venise ; le *Couronnement d'épines* de Munich, *la Pietà* à l'Académie de Venise — ne sont pas moins attachantes que celles qu'il a consacrées à l'*Assomption*, à l'*Amour sacré et l'Amour profane*, ou à la *Mise au tombeau* du Louvre. Je n'affirmerai pas qu'il ait su complètement éviter toute monotonie : les métaphores, même musicales, sont en nombre limité; on jouira peut-être mieux de ces brillantes descriptions, en ne les lisant pas toutes d'affilée; prises à doses modérées, elles sont une joie pour l'esprit et une évocation pour les yeux.

Si j'avais quelques objections à faire à ces analyses ce serait d'abord que, toutes les fois qu'une illustration met les lignes d'un tableau sous les yeux du lecteur, une partie de l'effort verbal nécessité par la description pure aurait pu être épargnée, et ensuite que certaines compositions ne paraissent pas très exactement interprétées. Je me borne à un petit nombre d'exemples. P. 130, le geste du *Saint Jean* (Venise, Académie) ne me paraît nullement « obscur » : c'est celui du précurseur, qui, à demi retourné, annonce « Celui qui vient après lui »; — p. 209, la description de *Diane et Actéon* (Londres, galerie Bridgewater) ne fait pas du tout comprendre que Diane et ses nymphes, surprises par le chasseur, cherchent tant bien que mal, plutôt mal, à soustraire leurs charmes à sa vue, ce qui explique la plupart de leurs mouvements; — p. 246, par une curieuse confusion à propos de *la Religion secourue par l'Espagne* (Madrid), il est dit que la femme nue, humblement agenouillée, et les serpents qui sifflent derrière elle représentent l'Espagne et les hérésies qui la déchirent (?), tandis que la Minerve suivie d'une escorte guerrière figure la Religion; c'est manifestement le contraire qu'il faut lire. — J'ajoute encore que l'Arétin n'est pas mort « dans un éclat de rire » (p. 180), mais d'une attaque d'apoplexie, ce qui est plus naturel.

Le volume est présenté avec une élégance pleine de goût; les 25 photographies hors texte sont très réussies; il y a en outre, à la fin de plusieurs chapitres, des reproductions bien choisies de dessins au trait, et bon nombre de motifs décoratifs empruntés à de vieilles éditions italiennes. Il est regrettable que les conditions probablement difficiles dans lesquelles a été exécutée la partie typographique n'aient pas permis d'atteindre une plus grande correction dans le texte, en particulier dans les citations en italien.

I

Le livre de M. Hourticq ne fait pas double emploi avec celui de M. Basch. D'abord il ne traite que de la jeunesse de Titien, ou du moins il n'aborde quelques tableaux de sa maturité et de sa vieillesse que dans la mesure où ceux-ci reprennent les thèmes favoris de sa jeunesse. La description et l'effusion lyrique y cèdent le pas à la discussion, à la démonstration : M. Hourticq s'applique à percer le mystère de cette jeunesse vide, de ce talent prodigieux qui ne s'affirme guère avant la trentième année; il ose s'attaquer à l'énigme de Giorgione et de son style propre, si souvent confondu avec celui de Titien, et il la débrouille d'une manière tout à fait neuve et séduisante. Ce n'est pas qu'il révèle des documents inédits; mais, outre qu'il tire un excellent parti de tous ceux qui ont été publiés, il possède une connaissance approfondie des documents purement graphiques, œuvres attribuées à Giorgione et à Titien ou à tel de leurs contemporains et imitateurs, gravures, dessins, simples esquisses qui peuvent éclairer la genèse d'un tableau célèbre, ou nous renseigner sur une œuvre disparue. Il a interrogé particulièrement et avec une sagacité vraiment exceptionnelle les fresques exécutées par Titien à Padoue en 1511, et surtout le

fameux *Concert champêtre* du Louvre qu'il restitue à Titien, comme il lui attribue une part importante dans l'achèvement de la *Vénus endormie* de Dresde. Il s'appuie sur un fait, dont il cite de nombreux exemples; c'est que Titien n'a pas créé un nombre élevé d'attitudes, de formes, de mouvements : il a volontiers repris les mêmes motifs. A plus de cinquante ans d'intervalle, on le voit revenir, dans la pseudo *Antiope* du Louvre, à l'attitude exacte de la *Vénus endormie* que son pinceau avait amoureusement caressée après la mort de Giorgione. Cette intéressante remarque incite M. Hourticq à rechercher l'origine et le développement de plusieurs motifs qui apparaissent dans les œuvres de jeunesse de Titien, et aussi à reconnaître les modèles qui figurent dans plusieurs tableaux : c'est la formation même du talent de ce maître qui nous est ainsi exposée. Rien n'est plus suggestif; on trouvera ici, notamment, des interprétations entièrement neuves de toiles célèbres comme l'*Amour sacré et l'amour profane* de la galerie Borghèse, la célèbre *Allégorie* du Louvre, l'*Antiope*, et bien d'autres.

M. Hourticq rajeunit de douze ou treize ans cet artiste qu'on a l'habitude d'imaginer peignant jusqu'à sa centième année Sa démonstration, à ce sujet, me paraît décisive. C'est sur une lettre de Titien à Philippe II, en date d'août 1571, où il s'octroie quatre-vingt-quinze ans, que se fonde la fixation de sa naissance en 1477. Mais dans cette supplique, l'artiste, qui était quémandeur, avait tout intérêt à exagérer; d'ailleurs, à partir d'un certain âge, il y a de la coquetterie à se vieillir, et on finit par s'embrouiller dans les comptes. Lorsque Boccace apprit la mort de Pétrarque, en 1374, il écrivit, dans une lettre éplorée au gendre du grand poète : « Je lui appartenais depuis quarante ans et plus » ; or il est certain que Pétrarque et Boccace se rencontrèrent pour la première fois en 1350, vingt-quatre ans plus tôt. Cependant Boccace ne cherchait à tromper personne; il était de bonne foi. Ces méprises n'ont rien de très surprenant.

Naturellement les démonstrations de M. Hourticq, étayées sur des rapprochements de lignes, le conduisent à formuler de très nombreuses hypothèses, presque toutes fort séduisantes, généralement solides, parfois pourtant un peu fragiles Mais ce qui inquiète surtout c'est la tendance naturelle et dangereuse de l'auteur à considérer comme des vérités prouvées les hypothèses avec lesquelles, par une longue méditation, sa pensée s'est identifiée, et à les prendre pour point de départ de nouvelles hypothèses ou de nouvelles affirmations. Cela peut mener loin. J'en citerai un exemple typique. Pages 215-216, M. Hourticq nous parle de Cecilia, que Titien épousa en 1527, et qui mourut en 1530, laissant son mari profondément affligé : Cavalcaselle et Molmenti ont cru pouvoir la reconnaître dans la charmante sainte Catherine de la *Vierge au lapin*; à la vérité « de cette Cecilia nous connaissons peu de chose », notamment rien de ses traits Cependant M. Hourticq, après avoir analysé le curieux document publié par Ludwig sur le mariage du peintre, conclut : « C'est *donc* Cecilia, en 1530, ... qu'il nous faut reconnaître dans la sainte Catherine qui

s'incline si gracieusement en portant l'Enfant Jésus. » D'ailleurs il reconnaît le même modèle dans bien d'autres tableaux, dans l'exquise églogue de la galerie Bridgewater et surtout dans l'*Allégorie* du Louvre, où la figure d'homme cuirassé ne serait autre que Titien lui-même, et non Alphonse d'Avalos : la mystérieuse peinture acquerrait ainsi, outre le charme pénétrant qui s'en exhale, la valeur d'un document sentimental, où se serait épanchée la tendre mélancolie de l'artiste privé de sa délicieuse compagne. Sur cette hypothèse très séduisante, M. Hourticq reconstitue toute une page de la vie intime de Titien ; c'est une charmante évocation. Puis on lit dans la conclusion : « . . Quand il (Titien) reprit ses pinceaux, la pensée de la morte restait présente, et voici qu'un jour son image vint se fixer dans une œuvre immortelle . » Cette idée a cessé d'être une supposition : elle est devenue une affirmation. Un peu surpris, je retourne à la page 215 et je constate que nous ne savons rien des traits de Cecilia, qu'il s'agit d'une simple hypothèse de Cavalcaselle et de Molmenti, et que M. Hourticq l'a seulement animée de son incontestable talent Pour ma part j'accepte bien volontiers son interprétation de l'*Allégorie* du Louvre, et aussi celle de la « Fontaine d'amour » (*Amour sacré et Amour profane*) ; j'y trouve de très suggestives occasions de rêver devant d'authentiques chefs-d'œuvre ; mais il ne peut être question de tirer de là des matériaux pour ajouter des épisodes sentimentaux à la biographie de l'artiste : ceci est du domaine de l'hypothèse, à propos d'interprétations d'œuvres d'art ; n'en sortons pas à la légère.

Le livre de M. Hourticq est illustré de dessins au trait, destinés à préciser les nombreux rapprochements qui forment la trame de ses chapitres ; ce sont des arguments et des démonstrations, très exacts, très probants. Pour les mêmes raisons sans doute que dans le livre de M Basch, la correction du texte ne répond pas à ce qu'on aurait pu souhaiter, et les citations italiennes sont assez malmenées (notamment p 212 note ; pourquoi, comme M. Basch, M. Hourticq fait-il accorder, en français, au masculin *le nude*, qui sont des femmes nues? C'est aussi désagréable que de dire (p. 176) « des *studio* »). Un excellent complément du volume est l'Index des artistes et des œuvres, qui permet de retrouver vite les mentions de tableaux ou de dessins et les innombrables discussions de détail abordées chemin faisant par l'auteur. En résumé c'est un livre plein de faits et d'idées, un des plus nourris et des plus neufs qu'on ait écrits depuis longtemps sur un artiste italien.

Henri Hauvette.

Carlo Pellegrini. *Edgar Quinet e l'Italia.* Pisa, officina arti grafiche, 1919, 132 p., in-16.

Bonne étude, qui révèle un esprit très net et très précis, soucieux de ne rien donner à la rhétorique, et d'aller sans phrases à l'essentiel des faits ; L'A. suit : I, la jeunesse de Quinet, et ses premières lectures italiennes.

II, son voyage en Italie, qui lui permet de comprendre non seulement l'Italie des paysages et de l'art, mais les réalités politiques du pays; III, l'Italie dans les œuvres de Quinet (*Ahasvérus*, etc), ses leçons au Collège de France, jusqu'à l'exil; IV les *Révolutions d'Italie*; V, Quinet et Mazzini; VI, Quinet et le Risorgimento; Garibaldi; VI; la fortune des *Révolutions* en Italie.

C'est une contribution à l'histoire des relations intellectuelles et politiques entre la France et l'Italie qui est utile et opportune; quand on parle de Quinet, on pense surtout à son attitude vis-à-vis de l'Allemagne, qui consiste en une réaction : on oublie son attitude vis-à-vis de l'Italie, faite de sympathie et de désir d'action. Tel de nos critiques, retraçant les différents aspects de l'Italie vue par la France, oubliait purement et simplement son nom Cette fâcheuse lacune est ici réparée.

On pourrait reprocher à l'auteur un certain manque de perspective; on aimerait que les milieux, dont l'étude permettrait de faire ressortir plus rigoureusement la personnalité de Quinet, fussent plus abondamment signalés et plus amplement traités : le milieu romantique par exemple; les milieux Italiens en France, sur lesquels un bon travail nous manque toujours. Dans quelle mesure la philosophie allemande entre t-elle dans la conception que Quinet s'est faite de la littérature Italienne? Ainsi de suite. Ce livre, si net, donne l'impression d'être un peu sec. Mais il serait injuste de demander à M. Pellegrini ce qu'il n'a pas voulu faire. Il a voulu s'en tenir à son personnage principal et l'a dessiné d'un trait précis et sûr. Déjà connu par d'autres études sur les rapports entre la pensée italienne et la pensée française, il achève ici de se faire honneur.

P. H.

Suzanne Gugenheim. *A propos de Charles Nodier et de Carlo Gozzi. Essai de littérature comparée franco-italienne.* Milano, Tipografia Indipendenza, 1916, 24 pages in-16.

Ch. Nodier est à la mode; on nous rappelait récemment (Leonce Pingaud, Le *Moi romantique de Ch. Nodier d'après de récents documents*, Rev. Hist. litt. de la France, avril-juin 1912) les travaux qu'il vient de susciter. L'A. analyse ici une affirmation de Paul de Musset, qui signale la dette de Nodier envers Carlo Gozzi. L'étude, bien documentée et menée suivant une méthode rigoureuse, conclut à la négative. Il ne semble pas qu'il y ait eu d'emprunt direct de Nodier à Gozzi; tout au plus peut-on signaler entre les deux auteurs une certaine parenté de pensée, qui explique sans la justifier, l'affirmation de Paul de Musset.

P. H.

Francesco Casnati. *Paul Claudel e i suoi drammi* Como, 1919, in 16. Préface de Giuseppe Ellero.

L'Italie est volontiers attentive à notre production contemporaine; nous ne pouvons que l'en remercier. Après les études de M. Gennari sur divers aspects de notre littérature actuelle, qui contiennent deux chapitres sur Claudel, en voici une nouvelle preuve. J'ai vu, dans les milieux cultivés de Milan, des livres de Claudel discutés et appréciés avant que son nom ne fût connu en France. Rien d'étonnant à ce qu'un jeune écrivain lui consacre un livre entier pour ses débuts.

Ce livre témoigne non seulement une bonne connaissance du poète-dramaturge, mais du goût et de la pénétration L'A. éprouve devant la production de Claudel un embarras qu'il ne dissimule pas; il essaie de la juger en elle-même, et non pour des motifs extérieurs à elle; cet effort est méritoire. — Certes, tout n'est pas parfait dans l'ouvrage; telle réflexion philosophique, telle apostrophe à Claudel, semblent inopportunes; l'harmonie profonde de la forme n'est pas saisie; la bibliographie, pour ce qui est des œuvres françaises, manque de précision; on aimerait enfin une vue d'ensemble en manière de conclusion : déjà trop d'analyses (nécessaires peut-être pour le grand public) émiettent l'intérêt. L'ensemble n'en témoigne pas moins de qualités de finesse et d'intelligence critique dont on saura gré à l'auteur.

P. H.

André Geiger. *Gabriele D'Annunzio*. — Paris, Renaissance du livre, s. d. (1918), in-16; XIX-168 pages.

Nous sommes très en retard pour parler de ce joli volume, qui a déjà obtenu un succès mérité; mais nous nous reprocherions de ne pas dire, à notre tour, le plaisir que nous a causé son apparition, et le cas que nous faisons de son auteur. Car M. André Geiger est un romancier; il se défend d'avoir entrepris une étude du grand poète et romancier italien à la façon des historiens littéraires. Attiré par ce qu'il appelle la « vie vivante », il se déclare incapable de « découper l'existence et les œuvres d'un artiste ou d'un écrivain en tranches chronologiques, en morceaux distincts... ». Et ce romancier, cet écrivain d'imagination apporte son talent, avec beaucoup d'ardeur et de sincérité, à la grande tâche du rapprochement intellectuel entre la France et l'Italie. Comment ne lui ferions-nous pas un accueil particulièrement cordial?

Comment M. André Geiger a-t-il été amené à tourner son attention vers l'Italie? Sans doute par l'effet de certaines affinités personnelles, peut-être héréditaires; certainement sous l'influence directe de M. Hérelle, dont l'amitié a largement contribué à orienter de ce côté le nouveau biographe de D'Annunzio. M. André Geiger a pu insérer dans son volume des morceaux, encore inédits, de la traduction que M. Hérelle a faite de la *Laus vitae*, et il en a cité d'autres encore en un récent article publié dans la

Revue hebdomadaire (17 janvier 1920, p. 320-321). Nous pouvons donc être sûrs que les premières informations de l'auteur sur son héros ont été puisées à la meilleure source ; ce que, pour son compte, il apporte de nouveau, de personnel à sa tâche, c'est une animation et un agrément qui ne doivent rien, en effet, à la manière des historiens littéraires.

Un autre mérite qu'il tient de sa position indépendante à l'égard de la littérature italienne, et qu'il doit à son amour de la « vie vivante », est d'avoir bien compris que l'Italie contemporaine veut être étudiée pour elle-même, et non pour son glorieux passé. Il dit, dans son avant-propos, d'excellentes choses sur le sens véritable et sur la portée du « futurisme » italien ; c'est même en raison de cette intelligence d'un mouvement souvent mal compris que nous lui avons demandé de nous donner quelques pages sur cet important sujet, pour le premier numéro de nos *Études Italiennes* (I, p 56-59), et nous le remercions de ne pas avoir dédaigné notre hospitalité. D'ailleurs, que M André Geiger soit fort capable de s'intéresser aux menus problèmes de l'histoire littéraire et de la biographie, c'est ce que prouvent les Appendices, au nombre de trente, qui suivent ses quinze chapitres, et qui sont des « excursus » sur quelques points particuliers, souvent curieux. Nous ne reprocherons à M. André Geiger que de s'y trop retrancher derrière l'opinion d'autrui ; pourquoi cette défiance de soi-même ? Sa discussion sur le nom : Annunzio, d'Annunzio ou D'Annunzio, par exemple, est extrêmement judicieuse ; Annunzio est inadmissible ; il devait oser écrire D'Annunzio, à l'italienne, puisque par ailleurs il écrit, avec raison, Gabriele. — Le titre des *Laudi* n'est une réminiscence ni du cantique de Saint François, ni d'une tradition spécialement propre à l'Abruzze ; c'est le nom générique sous lequel les Italiens du Moyen Age et de la Renaissance désignaient les chants pieux.

M. André Geiger n'a pas eu la prétention d'écrire une étude complète sur D'Annunzio ; il déclare lui-même qu'il lui reste beaucoup à dire sur le poète, le romancier et sans doute aussi le patriote. En réalité, malgré son titre qui n'annonce aucune limitation du sujet, ce volume n'est qu'une amorce — et nous nous en réjouissons. Les divers chapitres en ont d'abord paru, à la fin de 1917, dans la *Revue hebdomadaire*, sous le titre plus exact de *La Jeunesse de D'Annunzio* ; on peut regretter qu'il ne s'y soit pas tenu, car beaucoup de lecteurs pressés, qui auront lu d'un seul trait ce livre attrayant sur G. D'Annunzio, auront peut-être l'illusion d'avoir fait le tour du personnage. Ils seront loin de compte. Que M. André Geiger ne nous fasse donc pas trop attendre de nouveaux aspects de cette activité multiple et puissante qu'il faut admirer chez le grand poète de l'Italie contemporaine.

Henri Hauvette.

A. Pellizzari e D. Guerri. *Il libro dell'arte* : I — La lingua e lo stile; II — Teoria e storia dei componimenti letterari. — Messina, Giuseppe Principato edit. (2 vol. à 2 lire l'un).

Ces deux volumes s'adressent aux élèves de l'enseignement moyen en Italie. Le premier est un traité de stylistique ; il contient les définitions habituelles des procédés d expression. des figures de rhétorique, des qualités d'une bonne langue, en même temps que des conseils pour l'acquisition du vocabulaire et pour la formation du style, le tout appuyé d'exemples et de citations empruntés aux écrivains qui se sont particulièrement occupés de la question de la langue, Leopardi, Manzoni, Tomaseo, De Amicis. Quelle utilité et quelle valeur didactique peuvent avoir ces exposés théoriques, ces classifications abstraites, ces démontages de la pensée et de l'expression ? On y a renoncé en France où l'on préfère étudier ces faits, non en eux-mêmes, en les isolant, mais dans le corps et dans la vie des textes dont ils sont inséparables. Mais c'est là question de programmes. Cet ouvrage a du moins le mérite d'être clair, bien ordonné, riche de renseignements et d'une lecture agréable.

Le deuxième volume offre un historique condensé, mais assez complet, des principaux genres littéraires depuis l'antiquité jusqu'à nos jours et de rapides notices sur les représentants de ces divers genres. Les étudiants et les professeurs d'italien auront intérêt à consulter ce petit ouvrage sans prétention, qui leur fournira ou plutôt leur rappellera quantité de notions utiles.

Je leur signale spécialement le chapitre sur la métrique. Les différents types de vers, leur constitution, la manière de les scander, leur groupement en strophes y sont présentés avec de nombreux exemples à l'appui. Je ne ferai aux auteurs qu'une critique. Ils oublient que le vers est chose essentiellement souple, dont les éléments se combinent en rythmes très variés, et qu'il est imprudent de le ramener à des types trop rigides et trop simples. Il est dit, par exemple, (I-193) que l'octonaire peut être accentué soit sur la 3ᵉ et la 7ᵉ syllabes, soit sur la 1ʳᵉ, la 4ᵉ et la 7ᵉ, et l'on cite, comme contenant surtout des vers du dernier modèle, *La Tovaglia* de Giovanni Pascoli. Or voici trois vers de cette pièce accentués tout autrement :

riposino fino a giorno,
cercando fatti lontani
col capo tra le due mani.

Il en est de même de l'hendécasyllabe, qui est ramené (I-189, II-17) aux trois schémas suivants : accents sur la 6ᵉ et la 10ᵉ, ou sur la 4ᵉ, la 8ᵉ et la 10ᵉ, ou sur la 4ᵉ, la 7ᵉ et la 10ᵉ. Cette dernière forme est donnée comme très fréquente chez Dante. En voici une quatrième qui ne l'est guère moins, où les accents sont placés dans un autre ordre (4ᵉ, 6ᵉ, 10ᵉ) :

Che nel pensier rinnova la paura....
Diverse lingue, orribili favelle...
Con lieto volto ond'io mi confortai.

Et si l'on cherchait dans les poètes modernes, dans Foscolo p. ex., que de combinaisons nouvelles !

Scalpitanti sugli elmi a'moribondi. . (3, 6, 10)
Il tempo con sue fredde ale vi spazza (2, 7, 10)

Il y aurait donc lieu de corriger et de compléter parfois cet exposé trop élémentaire. Tel qu'il est, il donne, somme toute, assez de détails intéressants sur la technique du vers italien pour être consulté avec fruit par les italianisants.

A. VALENTIN.

Luigi Siciliani. *I volti del nemico*, Milan, R. Quintieri, 1918; in 16, 237 pages.

Les *Visages de l'ennemi* sont une série de portraits et d'études, la plupart inspirés par la guerre. L'auteur, M. Siciliani, n'est pas de ceux qui vivent absorbés dans leur rêve ; il se range parmi les poètes-hommes d'action, dont la lignée est particulièrement robuste et vivace au pays de Carducci et de d'Annunzio Il s'est jeté dans la mêlée avec la fougue d'une âme ardente et juvénile, pour y défendre son idéal. M. Siciliani est nationaliste. Il a mis ses actes en harmonie avec ses idées. L'Autriche et l'Allemagne, il les a combattues pendant la neutralité, par la plume, et pendant la guerre, par les armes. M. Siciliani s'est engagé et a payé de sa personne sur le front italien.

« L'ennemi », dans son récent ouvrage, n'est pas celui qui se présente à visage découvert, de l'autre côté de la frontière ; c'est celui qui gîte à l'intérieur, le neutraliste, le germanophile, qui fait souvent profession de patriotisme : c'est celui qui s'attaque non aux corps et aux biens, mais à l'esprit, à l'âme ; c'est l'intellectuel renégat qui prône la culture et la méthode germaniques. Cet ennemi, M. Siciliani le démasque et le cingle rudement au visage. Il en étudie les espèces et donne à chacune d'elles un nom d'une ironie expressive. Voici quelques figures de sa galerie; « les couleuvres », c'est-à-dire ceux qui dans tous les domaines rampent aux pieds de l'idole germanique, les adorateurs de la force, les romantiques à l'esprit débile et servile, les admirateurs de la philosophie, de l'art, de la critique, de l'organisation tudesques; « les sauterelles », ou les arrivistes démagogues; « le pavot » ou l'érudit soporifique, entiché de philologie à l'allemande. Mais « les Visages de l'ennemi » ne sont pas qu'un herbier ou qu'un bestiaire pittoresque. M. Siciliani a l'admiration et l'enthousiasme aussi vigoureux que la haine et le mépris.

A côté des personnages malfaisants ou grotesques, rayonnent dans son livre, les belles figures de ceux qui honorent le génie italien. Voici d'abord « un homme », d'Annunzio, qu'il défend avec véhémence contre ses détracteurs et dont il exalte l'œuvre et l'action. Voici des professeurs qui, comme Nicola Festa et Ernesto Monaci, ont su enseigner autre chose que la lettre et qui ont eu le sentiment de ce qui est classique : grec, latin, italien. Voici des penseurs qui ont battu en brèche le germanisme : E. Lu-

garo, G. Fraccaroli, E Romagnoli, un romancier au cœur bien italien : A. Panzini. Voici un poète, G. Pascoli, que M. Siciliani appelle son « maître » et auquel il consacre deux chapitres, l'un pour le défendre contre certains jugements de M. Galletti (voir *Études italiennes*, I, p. 51), l'autre, pour préciser sa dernière évolution poétique. A cette occasion, M. Siciliani s'étend sur les *Poemi del Risorgimento*, œuvre posthume publiée récemment par la sœur du poète. Ce volume contient les fragments d'un « cycle de poèmes » en l'honneur de Garibaldi que Pascoli n'a pu achever et qui eux-mêmes devaient se rattacher à une œuvre beaucoup plus vaste ; cette œuvre eût été comme la *Légende des siècles* de l'Italie. De cette espèce de grandiose épopée, il reste certaines parties, antérieures aux *Poemi del Risorgimento* : les unes se rapportent à l'histoire romaine, les autres à l'Italie du moyen âge et des temps modernes Deux idées directrices se dégagent de ces poèmes : la continuité de la race et le perpétuel souvenir. Ces idées, M Siciliani les retrouve dans les *Poemi del Risorgimento* et en particulier dans la poésie, intitulée *Napoleone* qu'il analyse. Ainsi Pascoli évolue vers un lyrisme dont la patrie est l inspiration essentielle. C'est pourquoi M. Siciliani voit en lui un précurseur du nationalisme italien.

Trois autres chapitres ont un intérêt plus littéraire que politique. L'un concerne Goldoni, dont M. Siciliani apprécie les mérites par rapport à Molière, les deux suivants, sont consacrés à N. Tommaseo et G. Prati. De Tommaseo, l'auteur met en relief certaines incohérences : il apparaît comme partagé entre l'idéal classique et l'idéal romantique. M. Siciliani relève en outre que l'écrivain dalmate rêve d'une grande Serbie, amie de l'Italie, (poésie : *Alla Dalmazia*).

Dans une deuxième partie du volume, sont réunis sept articles en faveur de l'intervention, parus dans le journal *Il Tricolore* de Milan, du 21 février au 2 mai 1915.

P. Marcaggi.

Chronique

— Sous la direction du sculpteur italien Raffaele Uccella, on construit à Tokyo un temple à Dante, comportant une bibliothèque dantesque et une salle pour conférences. La base de l'édifice sera en granit du Japon, et la statue de Dante dominera l'escalier d'arrivée. G. Bn.

— Au moment où de toutes parts, mais tout spécialement à Ravenne, on se prépare à célébrer le sixième centenaire de la mort de Dante, on a retrouvé dans l'église San Francesco de Ravenne, à quelques pas du mausolée du poète, un fragment de fresque du xive siècle, qui semble reproduire les traits de Dante : c'est une figure assise dans une attitude méditative, le menton appuyé sur la main gauche, le coude gauche appuyé sur la main droite. L'attitude et le costume offrent une analogie frappante avec le bas-relief exécuté en 1483 par Pietro Lombardi pour le mausolée : il semble que le sculpteur ait eu pour modèle le personnage de la fresque remise au jour. Voir le premier volume des *Studi danteschi* publiés par Michele Barbi (1920), p. 113.

— Dans le dernier fascicule paru de la *Revue du XVIIIe siècle* (juillet-décembre 1918), le très regretté Georges Cucuel enlevé si brusquement à la science et à l'affection des siens, a publié un attachant article sur *La vie de Société en Dauphiné au XVIIIe siècle*. Un ami italien du jeune savant en a extrait, pour la *Rivista d'Italia* (juillet 1919) un important passage, sous le titre *Casanova nel Delfinato*.

Signalons à ce propos deux courtes études publiées par M. Riccardo Zagaria, sous le titre *Casanoviana* (Andria, 1918) : « Casanova in tedescheria », et « Casanova imitato da Emilio Zola ».

— Dans la *Rassegna Nazionale* du 16 octobre 1918, M. Guglielmo Volpi a publié une intéressante étude sur la vie de l'Académie de la Crusca au temps de la domination française en Toscane

— Dans une leçon faite à l'Université populaire de Palerme, Mlle Grazia Maccone s'est demandé « si Alfieri a vraiment haï la France? » Elle répond par la négative. L'intention est très louable, mais la question est dangereuse; elle est de celles qu'il convient de ne poser que quand on est bien sûr de pouvoir détruire à tout jamais une erreur funeste. Nous craignons que la démonstration de Mlle Grazia Maccone ne paraisse un peu faible.

— On sera reconnaissant à M. Riccardo Bachi et à l'excellente revue « libériste » la *Riforma Sociale*, d'avoir continué la publication de l'Annuaire économique italien, qui débuta en 1909, même pendant la guerre. *L'Italia economica nel* 1918, qui vient de paraître (Città di Castello, Lapi ; Milano, Soc ed. Dante Alighieri, 1919, in-8, xv-352 p.), contient une abondante matière, répartie dans les cadres que M Bachi a très heureusement adoptés, une bibliographie méthodique remarquable, et une excellente introduction, où sont lumineusement analysées les causes des maux économiques qui ont particulièrement pesé sur nos alliés pendant l'avant-dernière année du grand conflit. — G. Bn.

— M. le Président de la République vient de conférer la Croix de Chevalier de la Légion d'Honneur à M Rignano, l'éminent philosophe italien.

M. Rignano, Directeur de la Revue « Scientia », Président de nombreuses sociétés italiennes de haute culture et de culture populaire, est une des personnalités les plus en vue du monde intellectuel au delà des Alpes. Il occupe à Milan une situation de tout premier ordre. Il s'est montré depuis plusieurs années et se montre encore aujourd'hui un ami fervent de l'influence française. Dans la Revue qu'il a fondée, qu'il dirige, et dont la diffusion est grande dans les milieux savants de tous les pays, il a poursuivi une campagne en faveur de l'adoption du français comme langue scientifique internationale. Cette grande Revue est la seule publication de ce genre à l'étranger qui ait adopté comme principe de publier la traduction française de tous les articles des savants qui y collaborent.

— Nous avons reçu le premier numéro de revue *Arte e vita* dirigée par M. Lucien Germani, dont nous annoncions naguère (p 59) la publication. Le fascicule grand in-8° carré de 48 pages contient les articles que voici : P. Misciatelli, *Fede e amore* ; Giosue Borsi, *Confessioni a Giulia* ; Domenico Giuliotti, *Falterelli* ; G. Salvadori, *Il dramma del Manzoni nei Promessi Sposi* ; F. Chiesa, *L'ebbrezza minore* ; Giulio Bucciolini, *Il paradiso intraveduto*, novella : Ermanno Ponti, *Cronache* ; L. Germani, *Noi e la vita del paese*. — Un fascicule doit paraître chaque mois. Nous renouvelons nos meilleurs vœux de bon succès à l'entreprise de M. L. Germani.

Revue des Revues

Périodiques dépouillés :

ANNÉE 1919

(L'année n'est indiquée que pour quelques références se rapportant à la fin de 1918 et non comprises au t. I, p 125-128).

Corr. *Le Correspondant*. Paris.
Cr. *La Critica*. Naples.
GSLI. *Giornale storico della letteratura italiana*. Turin.
AFH. *Archivum francescanum historicum*. Quaracchi (Florence).
EI. *Etudes italiennes*. Paris.
Mco. *Il Marzocco*. Florence.
MP. *Modern Philology*. Chicago.
NA. *Nuova Antologia*. Rom.
NRI. *Nouvelle revue d'Italie*. Rome.
RA. *Rivista abbruzzese*. Teramo.
Rass. *La Rassegna* Florence-Naples.
Rcont. *Revue contemporaine*. Paris.
Rcr. *Rassegna critica della letteratura italiana*. Naples.
RELV. *Revue de l'Enseignement des Langues vivantes* Paris.
RDM. *Revue des Deux-Mondes*. Paris.
RI. *Rivista d'Italia*. Milan.
RNL. *Revue des Nations latines*. Florence.
RNz. *Rassegna Nazionale*. Rome.
RP. *Revue de Paris*. Paris.
RR. *Romanic Review*. New-York.
RU. *Revue Universitaire*. Paris.

LITTÉRATURE ITALIENNE

A. GÉNÉRALITÉS

E. Romagnoli. *Perché la letteratura italiana non è popolare in Italia*. **RI**, janvier.

G. Saitta. *Originalità della filosofia italiana*. **NA**, juil.-sept.

A. Sorani *L'azione intellettuale dell'Italia all'estero*. **Mco**, 16 nov.

R Gallenga. *Les relations intellectuelles entre la France et l'Italie*. **NRI** février.

J. Luchaire *L'organisation des relations intellectuelles*. **RNL**, 16 avril.

M. Serre. *La cultura italiana in Lione*. **NA**, 16 nov.

E. Goggio. *The dawn of italian Culture in America*. **RR,** t. X, p. 250.

F. Flamini. *Erudition italienne et méthode française*. **NRI**, mars.

E. Portal *Une ressemblance littéraire siculo-provençale*. [Le *contrasto* de Ciullo d'Alcamo et la chanson de Magali]. **NRI**, juillet.

Stendhal. *Rome, Naples et Florence* (inédits). **RP**, 1[er] juillet.

B. ORIGINES. DANTE

G. Bertoni. *Guittone d'Arezzo e il così detto « Lai Tristan ».* **GSLI** t. LXXIII, p. 203.

A Pellizzari. *L'estetica di Dante.* **Rass**, p. 85.

I Del Lungo. *All'esilio di Dante. I. All'esilio errabondo. II. All'esilio d'Oltrappennino.* **GSLI**, t. LXXIII, p. 137.

Cl. V. Morini. *Sulla data della Vita Nuova.* [Place l'achèvement et la publication de la V. N. après 1300]. **RNz**, 16 octobre.

D. Guerri. *Chiosa ai versi 24-28 della canzone « Donne che avete... ».* **GSLI**, t. LXXIV, p. 172.

Pio Rajna *Il nuovo Codice del De Vulgari Eloquentia ».* **GSLI**, t. LXXIII, p. 44.

Lod Fratti. *Noterella dantesca* [Inf. V, 14-15]. **GSLI**, t. LXXIV, p. 174.

H. Hauvette *« Io dico seguitando .. ».* **EI**, t. I, p. 60, 129.

I Del Lungo. *Le vedette di Stige e per una lessicografia dantesca* [Inf. VIII]. **NA**, 1er janvier. — *Bianchi e Neri in un episodio di Malebolge* [Vanni Fucci]. **NA**, 16 décembre.

Ant Santi. *La « burella » e il « cieco fiume »* [Inf. XXXIV, v. 97-139; Purgat. I, 40]. **Rass**. 1919, p 279.

John S. P. Tatlock. *Purgat. XI, 23 and Parad. XIV, 30.* **RR**, t. X, p 274.

Ad. Faggi *Nota dantesca* [Parad. X. 34-37]. **GSLI**, t. LXXIII, p 112.

G. Zuccante. *L'ultimo canto del Paradiso : la preghiera alla Vergine e la suprema visione.* **RI**, octobre.

Pio Rajna. *In prossimità di un grande centenario* [celui de Dante, à propos du volume de G. Livi : *Dante, suoi primi cultori in Bologna*]. **NA**, 16 janvier.

Fr Picco. *Dante, Leonardo, Michelangelo* [à propos du volume de A. Farinelli, *Michelangelo e Dante*]. **RNz**, 16 mai.

V. Piccoli. *Il mito di Dante nella ideologia giobertiana.* **Rass**, p. 136.

C. XIVe SIÈCLE

P. E. Pavolini. *Per il Romanzo di Fiorio e Biancofiore.* **Rass**, p. 26.

E. Masini. *Maestro Paolo dell'Abbaco dei Ficozzi, erroneamente creduto dei Dragomari.* **RNz**, août.

A. Albertazzi. *L'amoroso messer Cino* [à propos du livre de G. Zaccagnini]. **Mco**, 6 avril, voir aussi 13 avril.

G. Zaccagnini. *Gherardo da Castelfiorentino. Notizie intorno alla sua vita e ad una sua ballata.* **GSLI**, LXXIII, p. 207.

H. Cochin. Comment il faut lire Pétrarque. **RDM**, 15 mars.

H. Cochin. *Les « Epistolae metricae » de Pétrarque; recherches sur le texte et la chronologie.* **GSLI**, LXXIV, p. 1.

A Foresti. *Per la storia del carteggio di F. Petrarca con gli amici fiorentini.* **GSLI**, LXXIV, p. 243. — *Postille di cronologia petrarchesca.* **Rass**, p. 108.

H. Hauvette. *Pétrarque à la chartreuse de Montrieux.* **NRI**, mai.

E. Levi. *Maestro Antonio da Ferrara, rimatore del secolo XIV.* **RNz**, 16 fév.-16 avril.

E. H. Wilkins *The genealogy of the editions of the Genealogia Deorum.* **MP**, décembre.

E Filippini. *Per la « Musa » del Frezzi.* **Rass**, p. 285.

D. RENAISSANCE

P. S. Tosti *Di alcuni codici delle prediche di S. Bernardino da Siena, con un saggio di quelle inedite.* **AFH**. XII, p. 187-264.

A. Pellizzari. *Filippo Brunelleschi scrittore.* **Rass**, p. 292.

V. Zabughin. *Una fonte ignota dell'Hypnerotomachia Poliphili.* **GSLI**, LXXIV, p. 41.

P. Verrua. *Le consolazioni di una vedova e delle sue figliuole nella Firenze del quattrocento.* **RA**. XXXIV, p. 453.

G. Bertoni. *La morte di Antonio Cornazzano* [1484]. **GSLI**, LXXIV, p. 176.

G. Fatini *Leonardo Montagna scrittore veronese del secolo XV.* **GSLI**, LXXIV, p. 209.

Il IV Centenario di Leonardo da Vinci. Numéro spécial du **Marzocco**, 4 mai. — Voir aussi un numéro spécial de la revue *Conferenze e prolusioni*, Rome, juillet, renfermant la plupart des discours prononcés à Rome et à Vinci en mai.

A. Anile. *La Scienza di L. da V.* **RI**, mai.

L. Beltrami. *Di alcune pretese rettifiche alle trascrizioni vinciane di Edm Solmi.* **Mco**, 10 août

Em. Bodrero. *La posizione spirituale di Leonardo.* **RI** avril.

G. Calvi. *Quelques aperçus de Léonard sur la vie et le monde.* **NRI**, mai.

M. Cermenati. *Leonardo a Roma nel periodo leoniano.* **NA**, 16 mai — *Leonardo a Roma.* **NA**, octobre.

G. de Lorenzo. *Il pessimismo di Leonardo e di Michelangelo.* **RI**, avril. — Article traduit en français dans **NRI**, mai.

P. Durrieu *Les Relations de Léonard avec Jean Perréal.* **EI**. p. 152.

A. Favaro. *Difficultés que présente une édition des œuvres de Léonard de Vinci.* **NRI**, mai.

C. Gamba. *Leonardo e un'interpretazione di E. Schuré.* **Mco**. 11 mai [voir **RDM**, avril-mai].

G. Gentile *Leonardo filosofo.* **NA**, 1er juin.

G. Lesca. *Brevi note vinciane* [sur Léonard au théâtre, et sur le portrait de femme de l'Ambrosienne]. **Mco** 28 sept.

F. Melzi d'Eril. *Léonard de Vinci et son élève favori* [F. Melzi]. **R Cont.**, 25 octobre.

M. Mignon. *Notes sur le style de Léonard.* **NRI**, mai. — *Un pèlerinage à Vinci.* **NRI**, juillet.

A. Ottolini *Leonardo e le conche* [à propos des travaux *du canal de Milan*]. **RI**, décembre.

A. Pératé. *Léonard de Vinci.* **Corr**, 25 avril.

F. Picco. *Dante, Leonardo, Michelangelo* [à propos du volume de A. Farinelli]. **RNz**, 16 mai.

F. Salvadori. *Dans la vie et dans l'art ; à propos du centenaire de Léonard de Vinci.* **NRI**, juin.

Ed. Schuré. *Léonard de Vinci. A propos de son quatrième centenaire.* **RDM**, 15 avril-1er mai [Voir ci-dessus G. Gamba].

N. Tarchiani *Bibliografia leonardesca.* **Mco**, 24 août.

S. De Simone *Leonardo pessimista.* **Mco**, 10 août [voir ci-dessus G. De Lorenzo].

G. N. *Ferrara nel Furioso e Mantova nel Baldus* [à propos des volumes de G. Bertoni et de Cl. Cestaro]. **Mco**, 21 décembre.

G Castellani. *L Ariosto nel pensiero di B. Croce*. **NA**, 16 décembre.

Fernanda Gentili. *Il misticismo di Michelangelo*. **RNz**, 1er juillet 1919.

I. Del Lungo. *Il Guicciardini nella nuova autentica edizione della Storia d'Italia*. **NA**, 1er mars.

Ant Panella. *La nuova edizione della Storia d'Italia del Guicciardini*. **Meo**, 20 juillet.

F. Picco. *La date de la mort de M. Bandello*. **EI**, I, p. 223.

G. A. Cesareo. *Gaspara Stampa donna e poetessa*. **Rass**, octobre 1918, puis 1919, p 1, 121.

Attilio Momigliano. *Le quattro redazioni della Zanitonella*. **GSLI**, LXXIII, p. 1 et 159.

F. Neri. *La prima tragedia di E. Jodelle* [intéresse la *Cleopatra* de De Cesari]. **GSLI**, LXXIV, p. 50.

A. Bergamino. *La dimora di T. Tasso in Bisaccia*. **Rcr**, XXIV, p. 164.

P. de Bouchaud. *T. Tasso et sa comédie pastorale l'Aminta*. **EI**, I, p. 82.

L. F. Benedetto, *Il Montaigne a Sant'Anna* (sur sa visite au Tasse]. **GSLI**, LXXIII, p. 213.

R. Cristiani. *Una postilla al Tasso* [Ger. Lib. IV, 9]. **Rass**. p. 328 (avec une addition de A. Pellizzari, p. 330).

E. XVII° ET XVIII° SIÈCLE

B. Croce. *Nuove ricerche sulla vita e le opere del Vico e sul Vichianismo*. **Cr**,

Estève, *Vico, Michelet et Vigny*. **RU**, mars-avril.

B. Croce, *Shakespeare, Napoli e la commedia napoletana dell'arte*. **Cr**. XVII, p. 254.

Corrado Ricci. « *Ottavio* » [Le comédien G. A. Cavazzoni-Zanotti, qui joua à Paris de 1656, à 1684]. **RI** février.

U. Valente. *Una pagina inedita della biografia di Carlo Denina* [Denina franc-maçon]. **RNz**.

Lucia Pagano. *Il sentimento della natura nel Parini*. **RNz**, 1er septembre.

L. Berra. *L'abate P. D. Soresi da Mondovi collega ed amico di G. Parini*. **GSLI**, LXXIII, p 51.

C. Levi. *Studi goldoniani* [article bibliographique]. **Meo**, 31 août 1919.

A. Zardo. *I due Gozzi e il Goldoni*. **NA**, 1er mai.

C Levi. *Dalmati sulle scene* [La Dalmatina de Goldoni; l'Eroe dalmata de Giov. Greppi, 1793 ; la Danae o i Dalmati de F. Dall'Ongaro. 1853]. **Meo**, 11 mai.

G. Ziccardi. *La « Marfisa bizzarra » di Carlo Gozzi*. **RCr**, XXIV, p. 1, 73 et 145.

Aldo Aruch. *Fr. Algarotti colle spoglie di D. M. Manni*. **Rass**, p. 29.

C. Antona-Traversi. *Alcune lettere d'Ippolito Pindemonte ad Isabella Teotochi-Albrizzi*. **RNz**, juin, août 1919.

G. Cucuel. *Casanova nel Delfinato*. **RI**, mai (extrait et trad. de la *Revue du XVIII° siècle*).

F. XIX° SIÈCLE

U. Da Como. *Una dedica di Ugo Foscolo. Ricordi Bresciani*. **RI**, janvier.

V. Cian. *U. Foscolo a Londra nei ricordi di S. Santarosa* **GSLI**, SXXIII, 66.

G. Bourgin *Les « Ultime lettere di J. Ortis » et la censure imperiale*. **EI**, t I, p. 229.

A. Ottolini. *Foscolo e Manzoni; consensi e dissensi*. **Rass**, p. 216.

G. Volpi. *L'Accademia della Crusca nel primo decennio della restaurazione lorenese (1814-1824)*. **RNz**, 16 déc.

P. Arbelet. *Fragment d'un voyage de Stendhal à Naples en 1817*. **EI**, t. I, p. 181.

V. Cian. *Il primo centenario del romanzo storico italiano*. I *Cesare Balbo romanziere*. **NA**, 1er octobre. — II. *S Santarosa romanziere*. **NA**, 1er novembre.

V. Cian. *S. Santarosa romanziere e Giovita Salvini suo critico*. **GSLI**, LXXIV, p. 267.

F. Meda. *I raffronti tra le due edizioni dei Promessi Sposi*. **RI**, décembre.

F. De Pisis. *Notizia letteraria : « Sulle orme di Renzo » di Carlo Lunati* **RNz**, 1er décembre.

E. Sacchi, *Manzoni e Goethe*. **NA**, 16 octobre.

M. Gerini. *Il Manzonismo di G. B. Bazzoni*. **RNz**, 1er novembre.

G. B. Pellizzaro *Lineamenti e atteggiamenti manzoniani in G. Ruffini*. **Rass**. p. 18.

M. Sappa. *Nota manzoniana* [« sul capo al naufrago », dans le Cinque Maggio]. **GSLI**, LXXIII, p. 317.

F. Mattei. *Il primo viaggio di G. Leopardi e l'origine del suo pessimismo*. **Mco**, 2 novembre.

F. A. De Benedetti. *Il dialogo nel Leopardi*. **RNz**. 1er novembre.

G. Rensi. *Lo scetticismo estetico del Leopardi*. **RI**, juillet.

Juliette Bertrand. *Le pessimisme de Leopardi*. **EI**, I, p. 91.

V. Piccoli. *Leopardi e Baudelaire*. **RNz**, 16 mars.

A. Faggi. *Una nuova edizione delle operette morali di G. Leopardi* [Par G. Gentile]. **Mco**, 2 février.

A. Faggi. *Sainte Beuve et Leopardi*. **Mco**, 23 novembre.

G. Mazzoni, *Noterelle concernenti A. de Vigny* [sources et imitations italiennes d'œuvres de Vigny]. **EI**, I, p. 18.

A. De Rubertis. *Prime raccolte fiorentine di canti patriottici* [en 1831, 1836, 1847]. **Mco**, 23 novembre.

Giov. Jannone. *Per una raccolta delle poesie di A. Poerio*. **RNz**, 1er décembre.

L. Piccioni. *Il giornalismo italiano. La letteratura italiana nella Gazzetta Piemontese del secolo scorso* [1835-38]. **RNz**, 16 octobre. — Index des journaux, journalistes, etc... cités sous la rubrique *Il giornalismo italiano* dans les années 1918-19 de la *Rass. Nazionale*. **RNz**, 1er décembre.

A. De Rubertis. *L'Ettore Fieramosca di M. D'Azeglio e la censura toscana*. **Mco** 12 octobre.

B. Croce. *Le lezioni di letteratura di F. De Sanctis dal 1839 al 1848*; c. VIII *le lezioni sulla poesia drammatica, sullo Shakespeare*. **Cr**, XVII, p. 34, 106, 223.

U. Fresco. *Intenzioni e intuizioni di artisti nella critica di F. De Sanctis*. **GSLI**, LXXIV, p. 64.

B. Croce. *La storiografia in Italia dai cominciamenti del secolo XIX ai giorni nostri*; c. XI (*La crisi del 1848*) — c. XII (*La nuova filologia*). **Cr**, XVII, p. 11, 76, 279 et 339.

Alice Galimberti. *G. Mazzini nel pensiero inglese*. **NA**, 1er juillet.

A. De Rubertis. *Onoranze funebri e monumento a G. B. Niccolini*. **RNz**, 16 septembre.

A. Panella. *Il centenario d'un cenacolo di patriotti* [la fondation du cabinet Vieusseux à Florence], **Mco**, 27 avril.

O. Pierini. *Una lettera di V. Gioberti per un'edizione ravennate della Divina Commedia*. **Rass**, p. 332.

A. F. *Bibliografia giobertiana*. **Mco**, 3 août.

V. Piccoli. *Il mito di Dante nella ideologia giobertiana*. **Rass**, p. 136.

F. Momigliano. *Il classicismo di Carlo Cattaneo e la questione della lingua*. **RI**, juin 1919.

G Battelli. *Rileggendo le « Confessioni » di N Tommaseo*. **RNz**, 16 décembre.

P. Molmenti. *Niccolò Tommaseo e Gino Capponi*. **NA**, 16 novembre 1918.

G. Brognoligo. *Il curato di Montalcino*. Episodio dell'attività giornalistica di C. Cantù. **RNz**, 16 janvier.

A Ghisleri. *Metafisica germanica e mentalità italiana. Hegel e Romagnosi*. **RI**, mars.

E. Mancini. *Un epigrammatista toscano del Risorgimento* [V. Salvagnoli]. **Mco**, 5 janvier : voir aussi 12 janvier.

A. De Poli. *Il pensiero religioso nella poesia di Giacomo Zanella*. **RNz**, 1er mai.

G Gentile *Appunti per la storia della cultura in Italia nella seconda metà del secolo XIX*. Ch. IV : *La cultura toscana*. **Cr.** XVII, p. 22, 92, 295 et 348.

C. Levi. *Commedie che non si stampano* [Pour une édition du théâtre de G. Gallina]. **Mco**, 12 et 19 octobre

A Gandiglio. *Reminiscenze aleardiane nelle poesie del Carducci?* **Rass**, oct. 1918.

A Agnelli. *Victor Hugo e Giosuè Carducci* **NRI**, 1er avril.

F. Picco. *Il Carducci e la Francia*. **NA**, 16 oct. 1918.

Luisa Giulio Benso. *Gli amici di G. C. Abba : Alfredo Oriani*. **RNz**, 1er mars, 16 mai, 16 juin.

J. Luchaire *Pasquale Villari*. **RNL**, 1er février.

G. Caló. *P. Villari e la nuova scuola italiana*. **NA**, 1er juillet.

Laura Orvieto. *Non c'è donna senza amore* [sur le dernier livre de Neera : Una giovinezza del secolo XIX]. **Mco**, 28 juillet.

G. LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

U. Monti. *La questione religiosa in alcuni romanzi moderni* [Il Santo de A. Fogazzaro, le Démon de midi de P. Bourget, Robert Elsmere de Mrs Humphry Ward]. **RNz**, 16 septembre.

F. Boffi. *Ebbe G. Pascoli una fede politica?* **RNz**, 1er avril.

P. Micheli. *Due madrigali dimenticati del Pascoli*. **Rass**, octobre 1918.

B. Croce. *Rileggendo il Pascoli*; — *le impressioni del rileggere*; — *le ragioni della fortuna del Pascoli*. **Cr**, XVII, p. 321. — *A proposito del Pascoli*. **Ibid.**, p. 392.

G. S. Gargano. *Da filosofo a grammatico* [Sur B. Croce critique de Pascoli]. **Mco**, 5 octobre.

G. S. Gargano, E Pistelli. *Rendiamo onore a Pascoli*; — *Pascoli in croce*, etc... [Polémique avec B. Croce]. **Rass**, p. 396.

C. Pellegrini *Baudelaire e Pascoli*. **RNz**, 1er septembre.

F. Flamini. *L'esprit latin et les poètes lyriques de l'Italie contemporaine* [Sur Carducci, Pascoli, d'Annunzio]. **NRI**, oct.-décembre].

A. Gandiglio. *Discussioni intorno all'Egloga XI di G. Pascoli*. [Ovis peculiaris]. **Rass**, p. 316.

P. Micheli. *Rassegna pascoliana*. **Rass**, p. 40.

A. Farinelli. *Egidio Gorra*. **NA**, 1er février.

C. Pitollet. *Mort d'Egidio Gorra*. **RELV**, février.

G. Manacorda. *P. Savj.-Lopez*. **RI**, juin.

C. Levi. *Ermete Novelli*. **Mco**, 2 février et **NA**, 16 novembre. — *Sabatino Lopez*, **NA**, 1er octobre.

B. Costantini. *D'Annunzio, Altobelli e il « discorso della siepe »*. *Pagine di storia elettorale* [sur l'élection de d'Annunzio député en 1897. **RA**, XXXIV.

G. Rocchi. *Barbarie* [Parle de Più che l'Amore de d'Annunzio]. **RNz**, 1er juin.

E. Cecchi. *Gli uomini dell'Italia odierna : B. Croce*. **RI**, août.

G. Rensi. *Croce, James e Bergson*. **RNL**, 16 avril.

L. Siciliani. *B. Croce e il suo Goethe*. **Mco**, 10 août.

Charlotte Renauld. *Salvatore di Giacomo*. **RNI**, mars. — *Giovanni Cena*, **EI**, t. I, p. 25.

R. Sacchetti. *Un congedo immortale : Eleonora Duse*. **RI**, mars.

F. Sapori. *Grazia Deledda*. **RI**, mai.

G. Fanciulli. *Gli uomini dell'Italia odierna : R. Fucini*. **RI**, juillet.

Margherita G. Sarfatti. *Gli uomini dell'Italia odierna : Alfredo Panzini*. **RI**, janvier.

E. G. Parodi. *Il viaggio di un povero letterato* [de A. Panzini]. **Mco**, 29 juin.

G. Prezzolini. *Rassegna letteraria : Panzini*. **RI**, avril.

O. Vergani. *Luigi Pirandello*. **RI**, février.

E. Possenti. *Gli uomini dell'Italia odierna : Marco Praga*. **RI**, avril.

E. Rota. *Guglielmo Ferrero*. **RI**, décembre.

G. Lazzeri. *Arturo Farinelli*. **RI**, septembre.

E. Bodrero. *Ettore Romagnoli*. **RI**, mars.

A. Gustarelli. *G. A. Cesareo*. **RI**, juin.

R. Fondi. *Giovanni Papini*. **RI**, novembre.

G. S. Gargano. « *Il libro di Mara* » [d'Ada Negri]. **Mco**, 10 août.

G. Prezzolini. *Rassegna letteraria* [parle de Corrado Govoni]. **RI**, novembre.

A. Gustarelli. *Romanzi di Virgilio Brocchi*. **NA**, 1er janvier.

M. Formont. *Guido da Verona*. **RP**, 15 février.

L. Tonelli. *Note drammatiche : il caso Niccodemi*. **RNz**, 1er novembre.

L. D'Ambra. *Rassegna drammatica : « Glauco » di E. L. Morselli ; « Acidalia » di D. Niccodemi*. **NA**, 16 juin.

Marc Sauzay. *Chronique dramatique : « Glauco » de E. L. Morselli*. **NRI**, juillet.

L. Tonelli. *Note drammatiche* [Glauco di E. L. Morselli]. **RNz**, août.

Le Gérant : F. GAULTIER.

ANGERS. — IMP. F. GAULTIER ET A. THÉBERT, RUE GARNIER, 4.

L'interprétation du « Roland furieux » et de la « Jérusalem délivrée » dans les arts plastiques.

Les deux grands poèmes italiens du XVIe siècle ont été deux des plus importantes sources d'inspiration pour l'art moderne en Italie et en Europe. Je me propose, non de dresser un inventaire de toutes les œuvres qui représentent des sujets tirés de ces deux épopées, mais plutôt de montrer quelle a été, suivant les époques, la vogue de l'Arioste et du Tasse chez les artistes et comment ils ont été compris, suivant le moment et suivant le génie propre à chaque école.

I

Le *Roland furieux*

Je n'ai pas besoin de rappeler la fameuse octave du *Roland furieux* où l'Arioste célèbre, à côté de Mantegna et de Giovanni Bellini, ses contemporains : Vinci, Michel-Ange, Titien, Sebastiano del Piombo, Raphaël et les deux Dossi. C'est avec Titien et les deux Dossi qu'il eut le plus d'affinités. Les rapports de l'Arioste avec Titien, aussi bien dans la réalité qu'au point de vue moral, ont été étudiés par M. Gruyer[1]. Dans son *Cinquecento*, M. Flamini établit également un parallèle ingénieux, mais qui n'est pas, non plus, très convaincant. Pour les Dossi, l'analogie apparaît davantage : la *Circé* de la Galerie Borghèse est bien la sœur d'Alcine. Giovanni Dosso traita d'ailleurs des sujets du *Roland* : *Roger attiré par Alcine dans son palais ; le combat de*

1. *Art ferrarais*, II, 1897, p. 315.

Roland avec Rodomonte; *Astolfo avec la tête du géant Orrilo.*

Quelle est, si je puis m'exprimer ainsi, la matière plastique du *Roland furieux*? Quels motifs d'inspiration offre ce poème? Il présente, sous ce rapport, une valeur moins grande qu'on ne l'imaginerait d'abord. Nous constaterons, au cours de notre étude, qu'il a beaucoup moins tenté les artistes que la *Jérusalem*. Sauf de rares exceptions, les épisodes que traitent les peintres ou les sculpteurs, se réduisent à deux : la *Délivrance d'Angélique*, doublée par la *Délivrance d'Olimpia*, et les *Amours d'Angélique et Médor*. Et encore la première de ces scènes n'est-elle, réalisée plastiquement, qu'un calque des épisodes mythologiques de *Persée et Andromède* et d'*Hercule et Hésione*, sans parler du sujet chrétien de *Saint Georges tuant le dragon*.

On peut être surpris que le *Roland* dont, pendant près de trois siècles, l'Europe cultivée a fait ses délices, n'ait pas davantage inspiré les artistes. Quelle est la raison de leur tiédeur en même temps que de leur goût plus vif pour la *Jérusalem* que le *Roland* égale par la beauté littéraire et surpasse par la richesse de l'invention?

C'est justement l'abondance de la fantaisie et de la création poétique qui a peut-être dérouté les artistes. Ils se sont perdus dans cet enchevêtrement d'épisodes, parmi ce peuple de personnages divers. Le *Roland furieux* fait penser à un défilé de nuages poussés par le vent. Ils présentent les tableaux les plus divers. Dans leurs volutes, l'œil retrouve des paysages parmi lesquels des animaux et des figures humaines se dessinent. Mais le vent emporte si rapidement ces figures que l'on ne les saisit pas entièrement ; à peine les a-t-on aperçues qu'elles disparaissent dans les vapeurs nacrées et déjà lointaines; on ne voit plus qu'une partie de leur corps ou un détail de leur costume, le pli d'un manteau que gonfle la brise.

Le *Roland* a conservé certains caractères des romans de chevalerie qu'il parodie, et notamment l'action touffue et continuellement interrompue. Or, l'artiste moderne, tel qu'il sort de la Renaissance, n'a plus l'imagination de ses prédécesseurs.

GUIDE (Le)
Bradamante et Fiordispina.
(Florence, Musée des Offices).

Phot. Alinari.

Formé par la discipline des académies, il cherche des sujets nettement indiqués, des descriptions précises, de façon à n'avoir d'autres soucis que la mise en place de ses personnages et à penser uniquement à la forme et à la couleur.

Ce n'est pas précisément le caractère surnaturel du *Roland* qui a rebuté les artistes. Dante a inspiré d'innombrables œuvres; chez l'Arioste même, c'est un épisode fantastique, la *Délivrance d'Angélique*, qui a été le plus souvent traité, plus que des scènes d'une nature plus réelle, la *Mort de Zerbino* ou l'*Abandon d'Olimpia*, par exemple. Ce qui plutôt a détourné de l'Arioste les artistes en quête de sujets, c'est l'imprécision de ses portraits. Je prends, entre autres, celui d'Alcine aux stances 11-15 du chant VII. Je trouve des traits concrets rares et qui se bornent à la généralité : « *Di persona ben formata... bionda chioma lunga ed annodata... guancia delicata... duo negri occhi... bel collo... collo tondo... petto colmo e largo* ». Ou bien, l'Arioste décrit son héroïne par comparaisons poétiques : la rose et la fleur du troëne pour les joues, les soleils pour les yeux; les perles pour les dents, etc... Ce sont là de faibles indications; aussi, je crois que si, à son apparition, la *Jérusalem* a supplanté le *Roland* dans la faveur des artistes, c'est que le Tasse a un sens pictural plus accentué que l'Arioste.

En dehors des Dossi, le poète n'eut pas d'action directe sur les artistes du XVI[e] siècle. La traduction de son œuvre par le dessin, nous devons la chercher dans les éditions avec figures, qui furent assez nombreuses.

Venise en a eu la spécialité. Voici d'abord celle de 1543 chez Gabriel Giolito de Ferrari, qui eut un grand succès, prouvé par les tirages postérieurs. C'est un in-quarto imprimé sur deux colonnes. Chaque chant comprend une vignette ainsi qu'une majuscule ornée. Les compositions sont agréables bien qu'embrouillées, plusieurs épisodes y étant juxtaposés. Il y a de l'animation. Dans un espace minuscule, le graveur a su faire tenir de vastes tableaux (le *Siège de Paris*, l'*Arrivée de Roger à l'île d'Alcine*). Les personnages vêtus, tantôt à l'antique, tantôt

suivant le goût contemporain, ont une allure plaisante. Avec de grosses jambes que terminent de petits pieds, ils rappellent les figurines que l'on voit sur nos livres français de cette époque.

Le concurrent de Giolito de Ferrari, Valgrisi lança en 1556 une autre édition du *Roland furieux*, qui eut non moins de succès. A peu près semblable à la précédente comme typographie, elle comprend par chant, en plus d'une majuscule ornée, un titre. Les figures plus grandes sont en pleine page.

Le dessin de ces planches a été attribué à Dosso Dossi, mais sans preuve et même sans vraisemblance. L'artiste s'est donné un mal extrême pour faire tenir dans chaque estampe la substance du chant qu'elle accompagne. Les divers épisodes, ou mieux les phases successives d'un même épisode, se mêlent. Par une précaution utile, les personnages sont désignés par l'abréviation de leur nom. Comme le cavalier de l'hippogriffe, nous volons au dessus de pays entiers. Ces estampes deviennent de véritables cartes géographiques, des schemas : une tour, une mosquée indiquent une ville. Elles sont peuplées de petites figures travesties à l'antique, qui manifestent une grande agitation.

Nous connaissons par le titre le nom de l'artiste qui illustra l'édition parue en 1584, toujours à Venise, chez Francesco de Franceschi : c'est Girolamo Porro de Padoue. Un beau frontispice ouvre le volume. Le buste de l'Arioste est placé entre deux Renommées. Au-dessous, un guerrier (Roland?) fait pendant à une femme mi-nue (Angélique?), accompagnée d'un Amour. Plus bas, la Paix surgit entre deux bas-reliefs représentant, l'un un combat, l'autre deux amoureux. Dans ses estampes, Porro a adopté certaines dispositions du *Roland* de Valgrisi. Dans un décor qui se rapporte à l'une des actions représentées, les scènes s'entrecroisent ; une d'elles est mise plus en valeur que les autres, mais ce n'est pas toujours l'épisode ou l'un des épisodes essentiels : ainsi, au chant X, la *Délivrance d'Angélique* est reléguée au fond de la composition au

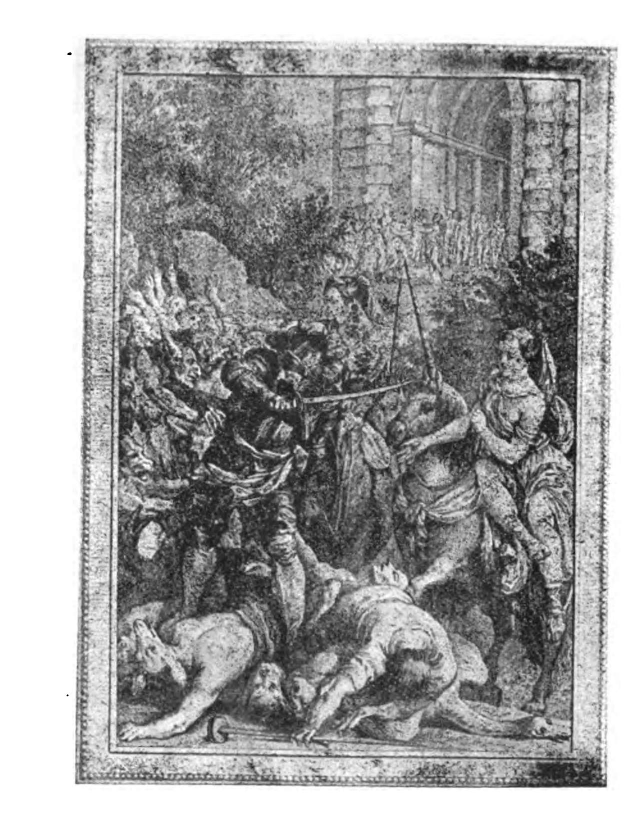
ROLAND FURIEUX



MOREAU LE JEUNE

Mélisse et Bradamante au tombeau de Merlin.

ROLAND FURIEUX



COCHIN (C. N.)

Roger dans l'île d'Alcine

profit de l'*Abandon dOlimpia.* Les planches de cette édition, finement exécutées, ont un aspect plaisant : on y voit tout un monde en réduction, des villes fortifiées, des camps avec leurs tentes, des troupes en ligne déployée dont les lances menacent le ciel, la mer qui agite de pittoresques caravelles.

Au XVIIe siècle, l'Arioste est resté surtout en faveur auprès des Bolonais. Le Guide montre sa connaissance du poème en choisissant un épisode de second plan, la *Rencontre de Bradamante et de Fiordispina* (chant XXV. st. 27 et 28), qu'il a traité d'une façon un peu lourde et sans beaucoup d'expression (Musée des Offices). Ce sont surtout les amours d'Angélique et de Médor qui ont séduit les autres Bolonais : l'Albane (Rome, Gal. Pallavicini), le Dominiquin (Musée de Lyon), le Guerchin et Cantarini (suivant Malvasia : *Felsina pittrice*, éd. Bologne, 1844, II, p. 265, 267, 376), et enfin Tiarini dans un tableau assez connu du Musée de Dresde.

Dans les peintures qu'ils faisaient exécuter, les Este de Modène n'avaient garde d'oublier le poème qui glorifiait leur famille. A la villa de Sassuolo que le duc François premier fit agrandir et bâtir en partie, se trouvait un « appartamento d'Orlando » où, dans une première chambre, étaient retracées les extravagances de Roland. Les nouvelles constructions, terminées en 1641, furent décorées dans le grand style décoratif bolonais par Agostino Metelli et Michel-Ange Colonna. C'est un français complètement italianisé, Jean Boulanger de Troyes, qui exécuta les compositions. Dans la série des pièces de Sassuolo dont chacune avait un nom, une « camera della magia » ou « dell' incanto » fut prévue. Des scènes du *Roland furieux*, surtout celles qui concernaient les Este, devaient y être évoquées. Courtisans, lettrés et pédants de Modène donnaient des conseils à Boulanger et le duc lui-même ordonna à son peintre de représenter Mélisse faisant défiler la famille d'Este devant Bradamante[1]. En dehors de l'école bolonaise, je ne vois

1. A. Venturi, *Affreschi nella delizia estense di Sassuolo*, L'Arte, 31 maggio 1917.

guère à citer qu'un *Roger et Bradamante* de Federigo Zuccaro et une *Angélique* de Baglione dont le Cavalier Marino nous a conservé le souvenir[1].

Au XVIII[e] siècle, le *Roland furieux* inspire un très grand artiste. A la villa Valmarana à Vicence, Jean-Baptiste Tiepolo décore une chambre avec des épisodes de l'Arioste : la *Délivrance d'Angélique par Roger* et trois scènes des *Amours d'Angélique et Médor : Angélique soignant Médor : leurs noces : les deux amoureux gravant leurs noms sur les arbres de la forêt.*

En France, aux XVI[e] et XVII[e] siècles, l'Arioste fut plus en vogue auprès des lettrés ou dans les cercles aristocratiques que chez les artistes.

La première édition du *Roland* avec figures que je connaisse, est la traduction de Chappuis parue chez Pierre Rigaud à Lyon en 1577. Elle contient des petites gravures sur bois assez semblables à celle de l'édition vénitienne de 1543.

En 1615, le libraire parisien Robert Fouet lança une autre traduction, celle de F. de Rosset avec les figures de L. Gaultier. Un frontispice offre les bustes de l'Arioste et de son traducteur et, au-dessous, d'un côté, Roland et Roger costumés à l'antique, de l'autre, Marfisa et Bradamante en habit de cour. En principe, il y a une figure par deux chants, mais les planches sont mal réparties et il arrive que la même reparaisse plusieurs fois. Leur auteur aime surtout les tableaux guerriers. Il semble, en outre, avoir une passion pour l'Antiquité; il travestit tout à la romaine.

Au cours du XVII[e] siècle, le *Roland furieux* a peu inspiré nos artistes. Je ne vois guère que les planches d'Israël Silvestre commémorant les *Plaisirs de l'île enchantée* (fêtes de Versailles en mai 1664). L'île enchantée, c'est l'île d'Alcine. Trois de ces planches se rapportent plus particulièrement au poème de l'Arioste : dans l'une, on voit Roger qu'incarnait

[1] *La galeria del Cavalier Marino*, Venetia 1635, p. 16-17.

Louis XIV, pénétrer, à la tête d'un cortège, dans les domaines de la magicienne; les deux autres montrent l'île d'Alcine représentée au milieu du grand étang de Versailles et le feu d'artifice qu'on y tira. L'épisode de l'Arioste n'est que prétexte à carrousels et à illuminations, et nous sommes loin du véritable *Roland furieux*. La même impression se dégage du frontispice composé par Berrin pour le *Roland* de Quinault, avec ses personnages en habit de cour.

En somme, c'est à travers le théâtre que les artistes voient le poème italien. Il en sera de même au début du XVIIIe siècle. Dans la série des « fragments d'opéra » destinés à être reproduits en tapisserie, Charles Coypel fait au *Roland furieux* une place petite en comparaison de celle qu'il réserve à la *Jérusalem délivrée*. Sur quatre des sujets de la série, trois sont tirés du Tasse; un seul rappelle l'Arioste et encore de loin : Roland tombe au milieu des fêtes du mariage d'Angélique et de Médor, mais trop tard pour retrouver l'infidèle déjà partie; il confie sa peine à la bergère Bélise, un personnage qui n'existe pas chez l'Arioste.

Angélique et Médor étaient particulièrement sympathiques à nos artistes du XVIIIe siècle. Les effusions des amoureux donnaient prétexte à des œuvres d'un érotisme délicat. Boucher ne manqua pas de s'en inspirer pour un des deux petits tableaux ovales qu'il exécuta pour le cabinet de Bergeret. A sa suite, Pasquier, Raoux et Julien peignirent ou dessinèrent cet épisode qui tenta aussi le sculpteur Nicolas-Sébastien Adam. Quant à Fragonard, il connaissait bien le *Roland furieux*, puisqu'il choisit un sujet moins rebattu, l'*Ermite se faisant enlever par des démons pour courir après Angélique* (Ch. VIII. St. 32-33).

Vers la fin du siècle, une belle édition du *Roland* (Trad. par d'Ussieux, Paris, Brunet, 1775-83, 4 vol. in-8°) rappelle l'attention sur l'Arioste. L'illustration est conçue d'une façon singulière; il y a, pour chaque chant, deux figures qui, parfois, représentent la même scène. Ch. N. Cochin est le grand metteur en œuvre. Il exécute la série 1 des planches; la seconde

série est due principalement à Moreau le jeune et à Cipriani, et, dans une proportion plus réduite, à Eisen, à Greuze et à C. Monne. Je ne m'attarderai pas à ces trois derniers artistes dont la contribution est trop modeste, ni à Cipriani qui, avec sa manière sombre et dure, exécrable, disons le mot, détonne à côté de Cochin et de Moreau.

Leurs figures montrent d'une façon assez nette les qualités et, je ne dirai pas les défauts, mais plutôt les impuissances des illustrateurs du XVIIIe siècle. Le côté féminin et voluptueux est admirablement rendu. Certaines planches : *Roger et Alcine*, *Joconde et le roi achetant Fiammette à son père* (Cochin), *Fiammette avouant sa supercherie aux deux amis* (Moreau le jeune), peuvent rivaliser avec ce que la gravure du XVIIIe siècle nous a laissé de plus accompli. Mais tout ce qui réclame de l'accent ou de l'énergie, est mal traduit. Dans les épisodes héroïques ou fantastiques, Cochin surtout, — car Moreau le jeune montre plus de ressources, — trahit un visible embarras. Ses personnages ont une physionomie et une expression d'enfant qui donnent à des scènes comme la *Délivrance d'Angélique* une allure bouffonne.

La Révolution ne fut pas favorable à cette vogue renaissante de l'Arioste; mais, au XIXe siècle, il devait avoir auprès des artistes français un succès qu'il n'avait pas encore connu. Ce sont toujours les amours d'Angélique et de Médor qui les intéressent le plus. Sous l'Empire et la Restauration, ce sujet n'est plus traité dans la manière de Boucher et de Raoux, mais d'une façon plus décente. La volupté s'y voile de sentiment; le public cherche dans les œuvres d'art une excitation non plus au plaisir mais aux larmes et à l'émotion. Angélique soignant Médor et ces amants gravant leurs noms sur les arbres, touchent l'honnête visiteur du salon. Il ne se lasse pas de les revoir[1]. En 1810 et en 1814, à chaque salon, il y a trois *Angélique et Médor*.

1. Fleury, 1806. — Lesage, 1807. — Berthon, Paul et Ansiaux, 1810. — Berthon, Gudin et Ducq, 1814. — Franque, 1817 et 1822. — Mlle Fontaine, 1822.



INGRES (J. A.)
Roger délivrant Angélique.
(Musée du Louvre.)

Phot. Alinari.

Les artistes ne se contentent pas de ce sujet. Ils semblent connaître la vie de l'Arioste autant que son poème. Mauzaisse (1817) et Ruhierre (1827) le montrent parmi les brigands. Au cours des salons, nous voyons défiler l'*Apparition d'Argalia à Ferraù* (Hippolyte Garnier, 1824), la *Caverne de Merlin* (Rameau, 1814), la *Délivrance d'Angélique* (Ingres, 1819; Robert-Lefèvre, 1822; Raoult, 1824), l'*Abandon d'Olimpia* (Latil, 1824; Revelli (italien), 1810), la *Fureur de Roland* (Gaudat de Laverdine, 1817), la *Mort de Zerbino* (Mme Rumilly, 1808) et le *Combat de Roland et de Rodomont* (Petit, 1827).

Sur l'ensemble de ces œuvres, une se détache. C'est la *Délivrance d'Angélique* par Ingres. On peut dire que ce sujet obséda l'esprit du peintre[1], car il en donna plusieurs répliques au cours de son existence, en 1831, en 1841 et en 1859; la plus complète de ces répétitions se trouve au Musée de Montauban. Le tableau original avait été préparé avec le plus grand soin, ainsi que les dessins de Montauban permettent de s'en rendre compte. On peut dire que Ingres a traduit l'Arioste avec intelligence. L'épisode qu'il a choisi est difficile à rendre, car la représentation de monstres comme l'hippogriffe et l'orque est scabreuse, et il est facile de tomber dans le ridicule. Le personnage de Roger réalise le type d'élégance et de noblesse chevaleresque qu'a conçu le poète italien. Angélique, elle, est un peu déparée par le mouvement disgracieux du cou. Reproduit de toutes manières ce tableau contribua à maintenir vivant pour le public le souvenir de l'Arioste.

Nous l'avons vu, en France, plus peut-être que dans sa patrie, l'Arioste avait trouvé des interprètes. Il avait laissé indifférentes les écoles des pays du Nord. Les artistes hollandais et flamands qui se sont inspirés du *Roland*, sont rares. Rubens s'est diverti à montrer un ermite caricatural qui mange des yeux une Angélique grasse, surveillé par un diablotin grimaçant.

1. V. Lapauze, *Ingres*, Paris, 1911, p. 198.

L'Allemagne n'avait encore rien donné. Mais en même temps que Ingres préparait sa *Délivrance d'Angélique*, un jeune artiste allemand, élève à Rome d'Overbeck et des Nazaréens, méditait un cycle de fresques ayant trait au poème de l'Arioste. Le marquis Massimi avait confié la décoration de sa villa près du Latran à Cornelius, à Overbeck et, sur leur recommandation, à Schnorr de Carolsfeld; ils devaient, comme en une sorte de Panthéon, glorifier les trois poètes : Dante, l'Arioste et le Tasse [1]. La salle consacrée à l'Arioste est rectangulaire. Un des côtés allongés formant loggia, l'artiste pouvait disposer de trois panneaux et du plafond. Sur les murs, Schnorr représenta des *Scènes du siège de Paris*, les *Amours d'Angélique et Médor* et la *Fureur de Roland*, puis *Mélisse montrant à Bradamante les princes de la maison d'Este* et le *Baptême de Roger*; la *Victoire de Charlemagne* est le sujet du plafond ; les lunettes offrent les principaux personnages du poème, et les retombées de la voûte montrent *Renaud chassant les païens de France*, *Roland tuant Agramant*, *Dudon anéantissant la flotte ennemie* et l'*Assaut de Bizerte* [2]. En outre, Schnorr avait préparé des cartons pour d'autres sujets qu'il ne put peindre à la villa Massimi.

Toutes ces compositions sont d'un dessin à la fois lourd et sec, mal distribuées, chargées de personnages, chargées d'intentions. Schnorr a cherché quelle pouvait être l'essence du *Roland*. Il ne conçoit pas que ce poème soit une œuvre d'imagination et de fantaisie. Il faut pour lui que le *Roland* ait un sens caché aux lecteurs frivoles et qu'un enseignement s'en dégage. Il y voit la représentation du triomphe du Christianisme sur les Infidèles.

Schnorr semble avoir été seul parmi les Allemands à s'occuper de l'Arioste. En France, il en fut autrement. Bien que Dante et même le Tasse soient préférés des artistes, malgré,

1. V. H. W. Singer. *Julius-Schnorr von Carolsfeld*. Bielefeld, 1911.
2. Les cartons de ces peintures se trouvent à la galerie de Karlsruhe et des dessins au Musée municipal de Leipzig.

DELACROIX (Eugène).
Roger délivrant Angélique.
(Musée du Louvre.)

Phot. Braun.

avec le mouvement romantique, l'importance grandissante de Shakespeare ainsi que de Goethe et des Allemands, l'Arioste est connu dans les ateliers. Le choix de certaines scènes prouve qu'on le lit. Il a ses fidèles comme le statuaire Du Seigneur qui, de 1831 à 1866, exhibera à trois reprises son *Roland furieux*, comme Bertin qui peint le même épisode et celui de la *Fuite d'Angélique*, comme, plus tard, un élève d'Ingres et de Delaroche, Cambon qui de 1857 à 1880 exposera *Angélique et Sacripant*, *Roger dans les jardins d'Alcine*, la *Délivrance d'Olimpia*. Delacroix, malgré une prédilection évidente pour le Tasse, est attiré par l'Arioste. Une toile, la *Délivrance d'Angélique*, nous le prouve ainsi que des dessins en vue d'un *Roger enlevant Angélique*, une esquisse d'*Angélique et Médor*, enfin une composition représentant *Marfisa et Doralice*.

Entre 1830 et 1920, le *Roland furieux* a fourni le thème d'une quarantaine d'œuvres dont l'énumération est donnée en note[1]. Aucune n'a laissé un bien grand souvenir. C'est aussi le cas de celles exposées par des étrangers, des Italiens princi-

1. P = peintre ; sc. = sculpteur. Les dates sont celles des salons.

CHANT I. Paysage, scène tirée de l'Arioste, ch. I, Huet, p., 1848 — *La fuite d'Angélique* : Bertin, p. 1833 — *Bradamante* : Fresnaye, sc., 1883.

CHANT IV. *Atlante sur l'hippogriffe* : Leullier, p., 1842.

CHANT VII. *Roger devant Alcine*, Zier, p., 1887.

CHANT X. *L'Abandon d'Olimpia* : Sieurac, p., 1853 ; Etex, sc., 1842. — *Angélique au rocher* : Peintres : Burthe, 1852 ; Machard 1869 ; Mangeant, 1884 — Sculpteurs : Truphème, Exp. 1855 ; Carrier-Belleuse, 1866 ; Millet de Marcilly, 1874 ; Serres, 1876 ; Dubois (Eugène), 1881 ; Jounieau, 1893. — *Roger et Angélique* : Peintres : Pérignon, 1841 ; Delacroix, 1847 ; Achet, Salon des refusés, 1863 ; Lepec, 1865 ; Chartran, 1875 ; Blanc, 1876 ; Gervais, 1886 ; Darricau, 1894 ; Weisz, 1894. Sculpteur : Ferrary (1885). — *Roger enlevant Angélique sur l'hippogriffe* ; Peintres : Delacroix (n° 1406 de son œuvre catal., par Chesneau) ; Lévy, 1869 ; Michelin, 1886.

CHANT XII. *Roland délivre Isabelle*. Coupin, p., 1833.

CHANT XIX. *Angélique et Médor*. Peintres : Bouterwek et Naissant, 1849 ; Delacroix, 1850.

CHANT XXIII. La *Folie de Roland*. Peintres : Bertin, 1842 ; Robin, 1869. — Sculpteur : Du Seigneur, 1831.

CHANT XXIV. La *Mort de Zerbino*. Gide, p., 1849.

CHANT XXV. *Ricciardetto délivrant une nymphe poursuivie par un faune*. Gaudefroy, p., 1878.

CHANT XXVI. *Marfisa et Doralice*. Delacroix (Exposition des œuvres de D. à l'Ecole des Beaux-Arts en 1885).

palement qui adhérèrent à nos salons et aux Expositions universelles de 1855 et de 1867. En 1836, Massimo d'Azeglio, plus célèbre comme homme politique et comme écrivain que comme peintre, apportait un *Combat de Bradamante contre Atlante.* Magni (1855) et Turini (1867) s'attachaient à la figure d'Angélique. Storelli (1840) représentait l'*Arioste récitant son poème au cardinal d'Este.*

Deux éditions illustrées ont contribué, au cours du XIXe siècle, à rendre l'Arioste populaire. La première est la traduction de Philippon de la Madeleine (Paris, 1844) avec 25 planches et de nombreuses vignettes par Tony Johannot, Baron, Français et Célestin Nanteuil. Les vignettes sont particulièrement remarquables par l'élégance et la souplesse de l'exécution. De grandes compositions tiennent dans un tout petit espace. Les planches sont moins intéressantes, car le talent charmant et spirituel des illustrateurs manque souvent de force et d'émotion. Ainsi le Roland du Chant XXIII par C. Nanteuil ressemble trop à un rapin extravagant. Déjà se manifeste aussi ce goût pour les figures grimaçantes qui s'exagérera avec Gustave Doré.

Le *Roland furieux*, illustré par cet artiste, et qui eut une vogue peut-être excessive, a fait oublier injustement l'édition romantique. Doré n'a pas la fantaisie ailée qu'exige l'Arioste. Il a une imagination septentrionale. Très à son aise quand il montre les profondeurs de la forêt, ou encore les villes et les châteaux du moyen âge, il est, hors de là, gêné et maladroit. Il a pris des leçons d'exotisme et d'architecture orientale à l'Opéra. Ses constructions sont plantées comme des décors de théâtre. Il n'a pas non plus le sens de la beauté féminine. Ainsi, les suivantes d'Alcine (p. 59) sont massées comme en une figure de ballet, dans un style qui rappelle les décorations de cafés du second empire. Enfin, ce qui est surtout déplaisant chez Doré, c'est l'abus des trognes grimaçantes et grotesques. Il rend hideux le fantastique de l'Arioste.

(*A suivre.*) Gabriel ROUCHÈS.



La source de la « Nouvelle »

de Luigi Alamanni

C'est principalement par ses poésies que le nom de Luigi Alamanni est si bien connu de tous ceux qui ont fait de la Renaissance italienne le sujet d'une étude spéciale. Quant aux œuvres en prose de l'écrivain florentin, elles ne jouent qu'un rôle secondaire, ne consistant qu'en un conte, un discours et la partie de sa correspondance qui est venue jusqu'à nous[1].

Or, ce conte mérite notre attention pour des raisons particulières, en ce qu'il se présente dans l'histoire de la nouvelle italienne comme un des premiers exemples où un conte de fée sert de base à une nouvelle littéraire. Alamanni, il est vrai, est contemporain de Straparola qui, à proprement parler, fut le premier à introduire le conte de fée dans la littérature italienne; mais la date du conte d'Alamanni est bien antérieure à celle de la première édition des *Piacevoli Notti*, qui ne furent publiées qu'en 1550[2].

Quant à la date de l'œuvre d'Alamanni, seuls les renseignements fournis par l'auteur dans le préambule de la nouvelle nous en instruisent. M. Henri Hauvette[3] a montré que la rédaction de la nouvelle ne peut être postérieure à 1530 et que, probablement, il faut la placer entre 1524 et 1527, période qu'Alamanni passa en Provence, dans la compagnie de Batina Larcara Spinola.

1. Voy. Henri Hauvette, *Luigi Alamanni*. Paris, Hachette, 1903, p. 401.
2. Voy. Th. F. Crane, *Italian Popular Tales*. Boston and New-York, Houghton, Mifflin & Co., 1885, p. 10.
3. *Op. cit.*, pp., 401-2.

Dans le préambule de la nouvelle l'auteur nous informe que ce fut cette dame qui lui raconta l'histoire dont il se décida à faire le sujet de son conte. Vers la fin de la nouvelle, il fait allusion à quelques chroniques où le conte se trouverait, encore qu'il ne dise rien de plus positif à ce sujet. On ne saurait donc dire si l'histoire est venue à la conteuse par transmission orale ou s'il faut en chercher la source dans une œuvre écrite, probablement en latin.

Le conte, dont plusieurs auteurs ont donné des résumés assez précis[1], appartient à un cycle de contes de fée répandu par toute l'Europe[2], et généralement connu sous le nom de la *Dédaigneuse punie*. Nous savons qu'il en existait en France vers 1300 une rédaction en vers latins aujourd'hui perdue, mais dont le contenu nous a été préservé grâce à la traduction noroise de l'évêque islandais Jón Halldórsson, mort en 1339[3]. Il est probable qu'au commencement du XVIe siècle ce poème était encore existant, et rien n'empêche d'admettre la possibilité qu'Alamanni, ou son informatrice, ait connu entièrement ou en partie ce poème. Pour en arriver à des conclusions plus nettes, il faudra faire une comparaison exacte entre la nouvelle d'Alamanni et la *Clarussaga* islandaise[4].

A première vue, il paraît que les deux versions, l'italienne et l'islandaise ont assez de traits caractéristiques communs ; dans les deux, il s'agit d'une princesse hautaine qui se moque de ceux qui viennent la demander en mariage, d'un père faible qui n'ose rien entreprendre contre le gré de sa fille, d'une insulte

1. Duran, *Romancero genéral*, t. I. Madrid, Rivadeneyra, 1877 ; *Biblioteca de autores españoles*, t. X, p. 174 ; Henri Hauvette, *op. cit.*, pp. 402-4 ; Johannes Bolte und Georg Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Erster Band, Leipzig, Dieterich, 1913, pp. 445-6.

2. Pour cette étude, je me sers de l'édition du *Tesoro dei Novellieri Italiani scelti dal secolo decimoterzo al decimonono, e publicati per cura di Giuseppe Zirardini*, Parigi, 1847, II, pp. 510-22.

3. Voyez Johannes Bolte und Georg Polívka, *op. cit.*, pp. 447-9.

4. *Clarus Saga*, ed. Cederschiold. Lund, 1879. Voy. aussi : S. Bugge, *Studier over de nordiske Gude-og Heltesagns Oprindelse*. Christiania, Band I, 1881-9, p. 136, et *Walhalla*, VIII, 1912, p. 1.

faite par cette dernière au fils d'un roi puissant à l'occasion d'un banquet. Dans les deux, le prince se venge, en revenant déguisé et en séduisant la princesse moyennant trois objets précieux. Dans les deux, l'héroïne doit subir une période de souffrances et d'humiliations pour se voir enfin dédommagée, devenue meilleure qu'elle ne l'avait été d'abord. Dans les deux encore nous remarquons le rôle joué par une duègne qui aide les projets du prince de façon assez singulière.

Tout en relevant ces similitudes, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer qu'il y a aussi bon nombre de différences, assez importantes du reste, comme nous allons voir.

D'abord, comme il est naturel, les noms diffèrent. Dans la saga, le jeune homme est fils d'un empereur de Saxe, la princesse fille d'un roi de France; dans le conte d'Alamanni, il s'agit du fils du comte de Barcelone et de la fille du comte de Toulouse. Dans le récit norois existe le personnage de Pérus, pédagogue du prince, qui met l'action en mouvement. en racontant à son élève l'histoire de la princesse hautaine, et qui amène le dénouement en formant le projet de la revanche. Alamanni excuse la faiblesse du vieux comte en narrant tout au long la promesse solennelle donnée par lui à sa femme mourante. Rien de tout cela dans le texte islandais. Dans ce dernier la princesse reproche au prince sa maladresse; chez Alamanni son avarice. Le prince Clarus instruit son père et son pédagogue de ses projets de vengeance; le comte de Barcelone ne confie ses plans qu'à deux de ses meilleurs amis. Les objets précieux, si importants pour le dénouement, sont trois pavillons merveilleux dans la saga, trois pierres précieuses dans le conte italien. Le prince se présente à la princesse comme fils du roi d'Éthiopie, le comte catalan comme bijoutier ambulant. Cette différence en entraîne d'autres : chez Jón Halldórsson, l'héroïne stipule, avant de céder, qu'il l'épousera, et, vu la haute naissance du prince, ni la princesse ni son père ne font d'objection au mariage, qui. par conséquent, est célébré quelques jours après. La désillusion de la princesse arrive

donc plus tard. Chez Alamanni elle s'enfuit avec le bijoutier à l'insu de son père, après avoir découvert qu'elle est enceinte. Dans le texte norois nous trouvons en outre le motif de la potion somnifère, motif bien connu et répandu dans la littérature du folklore. Afin de mettre à exécution son projet de vengeance, le héros de la saga cède sa place près de la princesse à Pérus, qui se charge de sa correction. Chez le conteur florentin, c'est le prince lui-même qui inflige son châtiment à sa femme. Ces humiliations qu'elle doit subir sont loin d'être les mêmes dans les deux versions. Dans le récit islandais la princesse est forcée de porter son prétendu mari sur le dos et de demander l'aumône à la porte de l'église. Dans la nouvelle italienne il lui faut voler à trois reprises et se voir prise sur le fait. Par contre, dans la saga le prince Clarus lui apparaît trois fois dans toute sa splendeur, la regardant au milieu de sa misère et la souffletant. Enfin, dans la Clarussaga, la réhabilitation de la malheureuse se fait d'une manière plus compliquée que chez l'auteur italien.

De toutes ces différences, il en est sans doute plusieurs qu'on pourrait aisément attribuer au conteur italien, par exemple les noms du héros et de l'héroïne, le motif du caractère faible du vieux prince, etc... Mais il y en a qui sont par trop grandes pour qu'on puisse songer à les expliquer par l'art individuel et réfléchi d'Alamanni. Il s'ensuit donc que nous nous trouvons en face de deux versions indépendantes l'une de l'autre et que le modèle latin de la saga n'a pas été la source du conte ita-italien.

Aussi le problème des sources de Luigi Alamanni reste-t-il à résoudre. A part un poème moyen haut-allemand[1] et qui est assez différent des récits de Jón Halldórsson et de Luigi Alamanni, il n'y a point d'autre ouvrage médiéval écrit sur le même motif et qui soit venu jusqu'à nous. Il est probable que

1. *Die halbe Birn* von Konrad von Würzburg, dans H. F. von der Hagen, *Gesammtabenteuer*, Erster Band. Stuttgart u. Tübingen, Cotta, 1850, p. 207.



le poème latin, original de la traduction islandaise, n'a pas été le seul monument littéraire existant sur ce sujet. En a-t-il existé d'autres? Nous n'en savons rien : ils sont irrémédiablement perdus. Tout ce qui nous reste du conte, c'est, outre la *Clarussaga* et le poème moyen haut-allemand. des versions modernes recueillies ou au temps de la Renaissance ou de nos jours[1].

D'après ce que nous savons de la vie de Luigi Alamanni, il est assez certain qu'il n'est venu en contact qu'avec les folklores italiens, français ou provençaux et ibériques, c'est-à-dire, catalans, castillans et portugais[2]. Il sera donc suffisant de comparer le conte italien avec les versions recueillies dans les pays mentionnés.

En suivant cette méthode, il faut éviter un sérieux danger. Qui nous assure, en effet, que ces versions, rédigées trois siècles et demi plus tard, sont vraiment traditionnelles, et existent de nos jours dans ces pays telles qu'elles y existaient au temps des humanistes italiens ? N'y a-t-il pas lieu de craindre que le conte d'Alamanni n'ait été recueilli par des marchands de goût littéraire, répandu parmi le menu peuple, matelots, paysans, curés de village, n'ait émigré d'Italie, envahissant la Provence, la Catalogne et même le Portugal, se modifiant diversement, s'enrichissant de traits nouveaux pris dans d'autres cycles, se rajeunissant toujours et ne vieillissant jamais ? — Il y a plusieurs considérations pourtant qui rendent cette objection inadmissible. Le conte d'Alamanni n'était guère répandu ni même connu au temps de l'auteur[3]. Il ne fut imprimé que vers la fin du XVIII[e] siècle[4], et cette édition n'était

1. Voy. Johannes Bolte und Georg Polívka, *op. cit.*, pp. 446-9 ; Emil Gigas, *Et Eventyrs Vandringer*, dans *Litteratur og Historie Studier og Essays*, III. Samling, Kjœbenhavn, 1902.

2. Voy. l'ouvrage de M. H. Hauvette déjà cité.

3. Voy. Henri Hauvette, *op. cit.*, p. 402.

4. Anton-Maria Borromeo, *Notizia de' Novellieri italiani*. Bassano, 1794, p. 65. Autre édition : *Raccolta di Novelle dall' origine della lingua italiana fino al 1700*, t. II. Milano, 1804, p. 227.

guère connue en dehors de la Péninsule. Aussi est-il bien invraisemblable que les versions populaires françaises et espagnoles soient dues à des influences littéraires. Il est même improbable que les contes populaires recueillis de nos jours dans le propre pays de l'auteur soient à attribuer à une diffusion du conte d'Alamanni.

Donc, rien ne nous empêche de comparer la nouvelle italienne avec les contes populaires recueillis plus tard en France, en Espagne et en Italie, afin de trouver la source du conteur italien. Examinons d'abord les versions françaises et provençales; il y en a cinq : une lorraine : C[1], deux bretonnes : H[2] et S[3], une limousine : L[4], et une gasconne : E[5].

H diffère tout à fait du conte italien et de toutes les autres versions françaises et provençales : elle se rattache à un autre cycle, connu par le cinquième conte de la première journée du *Pentaméron* de Giambattista Basile; en outre, la princesse n'y est pas du tout hautaine, et on ne voit pas au juste pourquoi son mari lui inflige une série d'humiliations cruelles. Il n'y a donc rien de commun entre cette version et celle d'Alamanni. Les quatre autres ressemblent fort peu également à la nouvelle du Florentin, encore qu'elles aient force traits communs entre elles. Dans C, L et E le prince se déguise en perruquier qui séduit la princesse par ses charmes personnels, sans avoir recours à aucun objet merveilleux. Dans toutes les quatre, la princesse se voit forcée par son mari de se faire marchande et de décrotter les bottes du prince, par-dessus le marché. Dans toutes les quatre il l'oblige à se rendre au palais royal

1. E. Cosquin, *Contes populaires lorrains*, 44, dans *Romania*, VIII, 1879, p. 552

2. Marie-Edmée Vaugeois, *Contes et légendes de la Haute Bretagne*, 71, dans *Revue des traditions populaires*. XXII, 1907. p. 114.

3. Paul Sébillot, *Contes populaires de la Haute-Bretagne*. Paris, Charpentier, 880, 23. I. 156.

4. Joannès Plantadis, *Contes populaires du Limousin*, 4, dans *Revue des traditions populaires*, XII, 1897, p. 538.

5. *Anthologie populaire de l'Albret* par l'abbé Léopold Dardy, t. II. Agen, J. Michel et Médan, 1891. 67, 257.

avec des poches attachées à son tablier pour voler de la sauce, et l'expose au ridicule et à la honte. Rien de tout cela dans le conte italien. Par contre, il y a bien des traits dans ce dernier que nous chercherions en vain dans aucun des récits français, par exemple l'épisode de la grenade et des deux vols, traits caractéristiques de la nouvelle. Il paraît donc hors de doute qu'aucune des versions françaises ne peut être la source directe ou indirecte du conteur italien.

Tournons-nous maintenant vers les versions ibériques, au nombre de trois, deux castillanes et une portugaise que nous appellerons D[1], F[2], et M[3]. D est d'un intérêt particulier, vu qu'elle est représentée par une série de romances que Duran crut appartenir au XIIe ou au XIIIe siècle, dont la forme originale est irrémédiablement perdue, mais qui a été reconstruite par l'érudit espagnol[4]. M. Ferdinand Wolf[5] et, après lui, M. Emil Gigas[6] ont exprimé de graves doutes quant à la justesse de cette date, et il ne paraît guère probable que ces romances soient antérieures au XVIe siècle. Mais cette dernière supposition reporterait cette version au temps même de Luigi Alamanni, ce qui lui donne une valeur que les autres ne possèdent pas. En la comparant avec la nouvelle italienne, nous ne pouvons nous empêcher de constater entre les deux une ressemblance qui n'est peut-être pas tout-à-fait fortuite. Dans l'une et l'autre il s'agit d'une maladresse commise par le prince, et qui sert de prétexte à la princesse hautaine pour se débarrasser de lui. Dans l'une et l'autre la duègne de l'héroïne joue un rôle peu en accord avec son poste. Dans l'une et l'autre le

1. Duran, *op. cit.*, pp 163-73; romances n°. 308-16.
2. *Patrañas or Spanish Stories Legendary and Traditional*, by R. H. Busk. London, Griffith et Farran, 1870, p. 303.
3. F. Adolpho Coelho, *Contos Populares Portuguezes*. Lisboa, P. Plantier, 1879, 43, p. 100.
4. *Op. cit.*, p. 174.
5. *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen National-literatur* Berlin, Asher, 1859, p. 513.
6. *op. cit*, p.6250

prince réussit grâce à trois objets merveilleux, ce qui entraîne les conséquences connues. D'un autre côté il y a maintes différences entre le conte espagnol et l'italien. Dans les romances le héros est le fils du roi de Hongrie, et l'héroïne une princesse de France. Le prince ne se déguise pas en bijoutier, mais en berger qui entre au service du roi de France comme jardinier; rien n'est dit des vols commis par la princesse sur l'ordre de son mari. Enfin, et voici la différence la plus importante, nous y trouvons une explication assez singulière du caractère de la princesse : elle a été maudite par une fée à son berceau; et cette même fée suggère au prince son plan de vengeance, et l'aide à le mener à bonne fin, grâce à un anneau magique qu'elle lui donne.

Il n'est sans doute pas trop difficile de supposer que les éléments féeriques ont été supprimés par l'écrivain italien ou son informatrice, étant donné l'esprit réaliste de la nouvelle italienne[1]. Mais alors il faut répondre à cette question : où le conteur italien a-t-il pris l'épisode des vols? cette difficulté enlève, à mon avis, la possibilité que le cycle de romances ait été la source directe ou indirecte du conte d'Alamanni.

La version F, recueillie de nos jours par une Anglaise, est basée presque entièrement sur les romances. Il n'y a que trois différences qui séparent ce conte des romances et le rapprochent de l'œuvre du Florentin : c'est un noyau de grenade qui cause la disgrâce du héros, c'est son avarice qu'elle lui reproche, et enfin, — et voilà une ressemblance bien frappante —, il est fils du comte de Barcelone, la princesse est fille du comte de Toulouse, et s'appelle Blanche. Nous verrons plus tard ce qu'il faut conclure de cette circonstance.

La version M, moderne elle aussi, ressemble au conte italien en ce que c'est un noyau de grenade qui cause tout le malheur

1. Un passage du texte italien pourrait se prêter à une telle hypothèse; on y lit : La novella sposa, o che *i fati* a ciò la sforzassino, o che pur l'atto in se le fusse paruto a persona principale mal conveniente, molto nel suo cuore fu turbata... p. 512.



et que l'héroïne est forcée par son mari de voler à trois reprises. D'autre part, il n'y est rien dit des trois objets merveilleux, la princesse étant éprise des charmes personnels du jardinier. Il résulte donc de notre examen qu'en Ibérie il y a des versions qui se complètent l'une l'autre et qui, si elles se trouvaient réunies en un seul récit, auraient pu être la source du conte italien. Cependant le fait même qu'on n'a pas trouvé jusqu'ici une seule version complète, mais seulement des fragments, me paraît prouver que le sujet n'appartient pas au vieux fonds du folklore espagnol : il y a été introduit d'un autre pays, s'acclimatant peu à peu dans la Péninsule ibérique, mais se désintégrant et se dissolvant en plusieurs fragments.

Examinons maintenant les versions italiennes, au nombre de neuf, nombre qui excède de beaucoup celui des versions de tout autre pays roman. De ces récits il en est un qui mérite par-dessus tout notre attention : le conte du *Pentaméron* de Giambattista Basile[1], auteur du XVIIe siècle. En le comparant avec la nouvelle d'Alamanni nous nous apercevons que dans l'une et l'autre version nous trouvons les mêmes traits avec des différences de peu d'importance. Dans le conte du *Pentaméron*, par exemple, ce n'est pas une seule duègne qui aide les plans du héros, mais plusieurs; ce ne sont pas trois pierres précieuses qui excitent la convoitise de la princesse, mais trois vêtements et un collier; enfin le prince ne lui demande pas la dernière récompense tout d'abord, mais ces demandes sont progressives[2]. Nous remarquons de plus que l'héroïne est obligée de voler à trois reprises, le premier jour un pain, le deuxième du linge et le troisième une pièce de brocard. Les différences principales sont d'abord que rien n'est dit de la grenade et de

1. *Der Pentamerone oder das Märchen aller Märchen* von Giambattista Basile. Aus dem Neapolitanischen übertragen von Felix Liebrecht. Breslau, 1846, Band II, p. 135; Tag. IV, Märchen 10.

2. De toutes les versions néo-latines qui parlent des objets précieux, la nouvelle d'Alamanni est la seule qui ne contienne pas le motif folklorique de l'action progressive.

l'avarice du héros, et ensuite que ce dernier se déguise en jardinier.

Cette grande similitude donne au conte du *Pentaméron* une valeur singulière. Mais il est d'une importance de premier ordre à un autre point de vue. Il est sûr que Basile ne se servit pas de sources écrites qu'il puisa dans le folklore de son pays; par conséquent nous y avons la preuve que le conte existe dans le folklore italien et qu'il n'a pas été introduit par des influences littéraires.

Parmi les autres versions italiennes il y en a quatre toscanes : N[1], V[2], K[3], et R[4], une corse : Q[5], une émilienne : O[6] et deux siciliennes : G[7] et P[8]. N et V ont ceci de commun avec la nouvelle qu'elles mentionnent deux vols, de pain et de linge, commis par l'héroïne sur l'ordre de son mari. K représente une version bien affaiblie, omettant beaucoup de détails caractéristiques. R lie le motif de la *Dédaigneuse punie* à un autre, bien connu dans les pays anglo-saxons par l'histoire de *Dick Whittington*. L'amant se déguise en charbonnier, la duègne aide ses efforts, les concessions de la dame sont progressives, rien n'est dit de la grenade. Le dénouement est tout-à-fait différent de celui des autres versions : l'héroïne est sur le point d'épouser un autre, lorsque l'amant dénonce son caractère douteux à son époux le jour de ses noces, ce qui a pour

1. Gherardo Nerucci, *Sessanta novelle popolari montalesi*. Firenze, Le Monnier, 1891. 22, p. 211.

2. *La Vigilia di Pasqua di Ceppo*. Otto novelle di Temistocle Gradi col l'aggiunta di due racconti. Torino, Vaccarino, 1870, p. 97.

3. Hermann Knust, *Italienische Märchen*, 9, dans *Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit*, VII, 1866, p. 394.

4. Gherardo Nerucci, *op. cit.*, 50, p. 415.

5. Julie Filippi. *Contes de l'Ile de Corse*, 10, dans *Revue des traditions populaires*, XXII, 1907, p. 394.

6. Th. F. Crane, *op. cit.*, 29, pp. 110 et 316.

7. *Sicilianische Märchen*. Aus dem Volksmund gesammelt von Laura Gonzenbach Mit Anmerkungen Reinhold Köhlers und einer Einleitung herausgegeben von Otto Hartwig. Leipzig, Engelmann, 1870, 18, Teil I, p. 118, Teil II, p. 216.

8. Giuseppe Pitrè, *Fiabe, Novelle e Racconti popolari siciliani*, t. II. Palermo, L. P. Lauriel, 1875, 105, p. 374.

conséquence la dissolution du mariage. L'émilienne mentionne les vols de pâte et de linge, dans l'ordre inverse de celui qu'a suivi le conteur florentin. Autrement les ressemblances ne sont pas bien grandes. La version G, sicilienne, remplace le noyau de grenade par une goutte de sauce, la princesse ne reproche à son amant que sa maladresse; le vieux roi indigné de sa conduite, la met à la porte, aussitôt après le banquet fatal; la duègne lui persuade d'épouser le prince déguisé en marchand ambulant. Rien n'est dit du vol de pain.

La version qui montre le plus de ressemblance avec l'ouvrage d'Alamanni est sans doute la deuxième des deux siciliennes : P. Les seules différences de quelque importance existant entre elle et la nouvelle, c'est que le héros se déguise en jardinier et que les concessions de la princesse sont progressives.

Nous avons donc vu qu'entre toutes les versions recueillies dans les pays néo-latins celle du *Pentaméron* et la sicilienne de M Pitrè ne diffèrent guère de la nouvelle du Florentin. La conclusion qui se dégage nettement de notre examen est que le motif, dans la forme choisie par Luigi Alamanni pour sa nouvelle, fait partie du folklore italien, et que Batina Larcara Spinola s'est souvenue d'un conte de son propre pays, qu'elle a transmis à son poète.

Il n'y a qu'une objection qui s'oppose à cette théorie. Comment se fait-il qu'une version populaire espagnole moderne ait préservé le nom de la princesse, ceux de son pays et de son amant, noms que nous n'avons trouvé dans aucune des autres versions sauf celle du conteur italien? Pour expliquer cette difficulté je propose l'hypothèse suivante :

M. Henri Hauvette a remarqué[1] que, dans le conte italien, on ne flatte ni les Catalans ni les Provençaux, ce qui est une raison de supposer qu'il n'est originaire ni de Catalogne ni de Provence, mais d'Italie, et qu'il a émigré en Espagne au cours

1. *Op. cit.*, p. 405.

du xvie siècle, ainsi que le croit M. Ferdinand Wolf[1]. Mais, dira-t-on, pourquoi un conteur italien aurait-il choisi le fils d'un comte de Barcelone et la fille d'un comte de Toulouse? Je pourrais répondre : pour la même raison qui a fait choisir à l'auteur des romances espagnoles un prince de Hongrie et une princesse de France. Mais il y a plus. L'avarice des Catalans était bien connue et presque proverbiale au temps des troubadours. Je ne rappelle ici qu'un *sirventes* de Bernard d'Auriac[2], écrit vers 1282. On connaît l'influence exercée par les poètes provençaux sur la littérature italienne, surtout la sicilienne. On conçoit donc que le conteur italien ait choisi un prince catalan à cause du motif d'avarice qui se trouvait dans la forme la plus vieille et la plus populaire de la nouvelle. Que le conte ait été recueilli par des Ibériens non-catalans, cela est naturel et ne demande pas d'explication spéciale. Une difficulté seule résiste en quelque sorte à cette hypothèse : c'est qu'aucune version italienne n'est venue jusqu'à nous, — sauf celle de la nouvelle littéraire —, où le héros soit comte de Barcelone et l'héroïne comtesse de Toulouse. Je ne saurais donner aucune explication de cette circonstance, si ce n'est qu'en général il y a bien peu de stabilité dans les noms propres des contes populaires.

Pour en venir aux conclusions de cette étude, nous pourrons dire que :

1. L'original latin de la Clarussaga islandaise n'a pas été la source directe ou indirecte de Luigi Alamanni.

2. Il n'y a aucune version française ou provençale existante qu'on puisse regarder comme source de la nouvelle, en sorte qu'il est bien improbable que le motif soit venu au conteur par cette route, à moins qu'on ne veuille supposer l'existence d'une telle source qui a disparu depuis, sans laisser de traces, ou qui n'a pas été recueillie par les folkloristes.

1. *Op. cit.*, p. 513.

2. Voy. Friedrich Diez, *Die Poesie der Troubadours*, Zweite Auflage von Karl Bartsch. Leipzig, J. A. Barth, 1883, p. 156.



3. La version de Luigi Alamanni appartient au folklore italien, étant préservée en grande partie dans le *Pentaméron* de Giambattista Basile, et presque entièrement dans un conte sicilien recueilli par M. Pitrè.

4. Les versions ibériques sont dues à l'influence italienne et ont probablement été introduites en Espagne au cours du XVIe siècle. Il est invraisemblable qu'aucune d'elles soit la source directe du Florentin.

Il ne me reste que le devoir agréable d'exprimer mes remerciements à Mlle E. Wolf, bibliothécaire de l'Université, et dont les services ont contribué plus qu'aucune autre chose à la réussite de cette étude.

ALEXANDER HAGGERTY KRAPPE.
Indiana University.

Les manuscrits italiens de Copenhague

(Suite[1].)

---

3 — *Petrarca, Canzoniere e Trionfi.*

Fonds de Thott, nº 1082, in-4º, manuscrit en parchemin, relié en cuir rouge, copié en 1430, à Padoue, d'après cette note finale : « Iscritj per mano di me, B (ar) tolomio de Figozotto da Lignaro, negli anj domini nostri ihu xpi MºCCCCXXX, die XXIIIIº nouembris, Padue, Laus deo ». Sur un feuillet de garde, on lit : « Mi (?) sor chatarina, monacha in Santo (*sic*) Maria de Padua Iste liber sc(r)iuo »; et, au-dessous, dans une note très difficile à déchiffrer, on lit encore : « monacha in Santo Maria de Padua ».

Les premiers feuillets contiennent une table alphabétique des strophes, commençant par : « Appie », etc., et finissant par : « Vergine bella », etc., correspondant à celle du ms. autographe[2], reproduit par M. E. Modigliani. Le texte des Canzoni commence ainsi :

Voj. chj ascoltate in rime sparse il sono
Dei quei sospiri ondio nudriua il core
In sul mio primo giouanile errore
Quand era in parte altruon da quel chi sono
Del uario istile in chio piango et ragiono....

Cette leçon semble, autant que permet de le constater un examen sommaire, s'accorder très bien avec ladite édition Modigliani. Le texte finit avec le dernier vers de la canzone *Vergine bella...* :

1. Voir p. 96.

2. Cod. Vatican. lat. 3195. — *Cf. Il Canzoniere di Francesco Petrarca, riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. lat. 3195*, a cura di Ettore Modigliani, Roma, 1904 (publication de la *Società filologica romana*), p. 3-14.

Chaccolgal mio spirto ultimo im pace[1].
Finiti tutti i sonetti e canzone de mis(er) francesco petrarcha, poeta firentino. Adio fu gratia. Amen.

Suivent les *Trionfi*. Ce texte diffère de celui du ms. 1083 in-4° du même fond de Thott examiné plus loin, et se range dans l'autre des deux principales classes que constate M. Appel dans son édition[2]; elle s'accorde, en général, avec le *Cod. Casanatensis* et son complément le *Cod. Parmensis* (Pr.). L'ordre des chapitres est aussi tout autre[3].

I, 1. (L)a notte che seghui loribel caso[4].
che spense il sole anzil ripuose in cielo, etc.
114. Chi nolaita sil conoscho a segni
124 Di pocha fede. Or io si nol sapessi
149. Soli i tuo detti te presente acolsi
II, 1. Nel cor pien damarissima dolzezza[5]
. . . .
Poi alla fine vidi artue et charlo.
III, 1. (S)tancho gia di mirar non sazio anchora[6]
6. Passauan dolciemente lagrimando
17. Innanzi a chi tusse che cosi bene[7]
49. E ben che fosse onde mi dolse e dole[8]
186. Vidi chantar per luna e laltra riua
IV, 1. Al tempo che rinoua, etc.[9].
4. Quandol sol tocha luna e loltro corno[10]
6. Correa gielata al suo anticho sogiorno
50. Scouerser quel chel uiso nascondea[11]
128. Che dillui si lame(n)ta e quel giasone
V, 1. (E)ra si pieno, etc.[12]

1. Éd. Modigliani, p. 160, n° 366 et dernier.
2. *Die Triumphe Francesco Petrarcas, in kritischem Texte herausgegeben von Carl* Appel (Halle 1901).
3. Cf. l'édition précitée de C. Appel. p. 97.
4. Cf. Appel, *op. cit.*, p. 301.
5. Cf. Appel, *op. cit.*, p. 310.
6. *Ibid.* p. 281; Mestica, p. 561.
7. Cf. Cod. Casan. 610 (C 7); Appel, p. 283.
8. Cf. Cod. Casan. et Parm., Appel, p. 44.
9. Cf. Appel, 178.
10. Cf. Cod. Casan. Appel p. 13.
11. *Ibid.* p. 16.
12. Appel, p. 192.

23. Chella chasta mogliera aspetta e prega[1]
31. Loltro e porzia chel ferro al focco atfina[2]
159. Come san corpo senza febbre langhue
145. Cosi preso mi trouo et ella asciolta[3]
165. Nulla sentir di quel chio ueggio et odo[4]
VI, 1. Poscia che mia fortuna, etc.[5]
15. Colla lingua gia freda la richiama
27. E auea un suo stil leggiadro e raro
30. Giente che sol damor gien ragionando
42. Anchor fa honor col suo dir chiaro e bello
143. [La rime est : danno]
VII, 1. (Q)uando uidi iu un tempo e in un locho[6]
3. Ell orgoglio degl uomeni a un gocho
94. Iui ben mille gloriose salme
107. Isbigottito. E duolsi ochulto in natto[7]
134. Auien spezzati ella pharetra allato
[Finit par le vers 193 : giuseppe].
VIII, 1. (Q)uanti gia nell eta matura e acra[8]
IX. (Q)vesta leggiadra e gloriosa donna[9]
X, 1. D)a poi che morte, etc.[10]
13. cosi venia e io di quale scale[11]
88. Appio chonobbi agli occhi suoi che graui[12]
113. Di quel gran nido chatullo inquieto
126. Che buono al meno a natural desio
XI, 1. (P)ien dinfinita etc.[13]
77. Rimirando oue occhio oltre non varcha
78. Vidi il giusto ezachia e senson guasto
113. Che col bel uiso e con larmata choma
151. Quel di soria seguiva el saladino
XII, 1. (Io) non sapea da tal uista leuarme[14]

1. Cf. Cod. Parm.; Appel, p, 20.
2. Cf. Cod. Parm.; Appel, p. 24.
3. Cf. Cod. Laurenz ; Appel, p. 21.
4. Cf. Cod. Casan. et Parm.; Appel, p. 29.
5. Appel, p. 208.
6. *Ibid.*, p. 224.
7. *Ibid.*, p. 53.
8. Appel, p. 300.
9. *Ibid.*, p. 236.
10. *Ibid.*, p. 243.
11. *Ibid.*, p. 62.
12. *Ibid.*, p. 64.
13. *Ibid.*, p. 250.
14. *Ibid.*, p. 258.

25. Vn gran folgore parea tutto di foco[1]
26. Eschine il dicha chel potea sentire
41. Vn che ggia gliebbe invidia il vide torto
119. La suo tela gientile ordir in charte[2]
120. (Finit par : Chettira il uer la uaghe opinione.
XIII, 1. (D)eil aureo albergo coll aurora inanzi[3]
23. Sicchal mie uolo liradoppi e vanni
XIV, 1. (D) appoi che sottol, etc.[4]
3. Mi uolsi a me e dissi in che te fidi.
26. Vidi innun pe con quel che mai non stette
70. Quasi spianati dritto ennanzi e poggi
72. Vostro sapere e rimembrar sappoggi
121. Questi triumphi cinque in terra giuso.

Explicit : « Finitj i triumfi de mis(er) Francesco Petrarcha poeta fiorentino A dio fu gratia. Amen ».

4. — *Petrarca, Trionfi.*

Fonds de Thott, n° 1083, in-4°. C'est un beau manuscrit du xve siècle, en parchemin; écriture en gothique récente. Le premier feuillet est orné d'une miniature et d'un encadrement en or, vert, rouge et bleu; reliure en cuir, du commencement du xvie siècle, et d'origine italienne. L'intérieur du plat porte l'ex-libris de Foucault : « Ex. bibliotheca Nicolai Joseph de Foucault, comitis consistoriani », et sur le feuillet de garde se lit la note suivante : « Ce Pétrarque m'a été donné par mad(ame) Hotman(?), le 31 mars 1704 : Foucault ». Probablement ce manuscrit aura passé plus tard dans la bibliothèque du professeur allemand J. P. Ludewig[5], et aura été acheté à sa

1. *Ibid.*, p. 75.
2. *Ibid.*, p. 264.
3. *Ibid.*, p. 265.
4. *Ibid.*, p. 272.
5. Il est à noter toutefois que ce précieux volume ne figure pas dans le *Catalogus bibliothecae Ludewigianae manuscriptae*, qui, avec une pagination spéciale, est relié, selon les exemplaires, soit en tête de l'*Index auctorum*, soit à la suite de la quatrième et dernière partie du *Catalogus praetantissimi thesauri librorum typis vulgatorum et manuscriptorum Johannis Petri de Ludewig* (Halle, 1745). — [Sur les collections de Nicolas-Joseph Foucault, intendant et conseiller d'Etat, mort en 1721, et sur leur dispersion, cf. L. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, principalement t. I, p. 374-379. M. Delisle note (p. 379).

vente par le comte de Thott, mort en 1785. On y trouve aussi les noms : « Erniphus francisci », et plus bas : « Daron ». avec la date : 1646, ces notes indiquant les possesseurs antérieurs.

Incipit : « Francisci Petrarcae Triumphorum sex liber vnicus feliciter incipit : et in primis triumphus amoris. ».

I. 1. Nel tempo che rinova i mei sospiri[1]
Per la dolce memoria di quel giorno
Che fu principio a si lunghi martyri,
Gia il sole al thauro luno : et laltro corno[2]
Schaldaua : et la fanciulla di tytone
Correa gelata al suo usato soggiorno[3]
Amore gli sdegni : il pianto : et la stagione
Ricondotto mauieno al chiuso loco
Que ogni fascio il cor lasso ripone
Iui fra lerbe gia del piangier fioco
Vincto dal somno uidi una gram luce
Et dentro assai dolore con breue ioco, etc.
50. Scouerser quel chel uiso mi celaua[4]
127. Quell altro e demophonte : et quella e phylle
128. Quello e iason : et quella altra e medea[5]
II. 1. Era si pieno, etc.
23. Che la casta mogliera aspecta e priega[6]
31. Laltra e portia chel ferro al foco affina
145. Cosi preso mi truouo et ella sciolta
159. Come senza languir si more et langue
165. Viver sendo dal cor lalma diuisa

[Le ms. présente la version plus longue et plus ancienne à partir du vers 187 (cf. Appel, p. 206) :]

Et so costumi e lor sospiri e canto
El parlar rotto el subito silentio

qu'un assez grand nombre des manuscrits de Foucault ont passé dans la bibliothèque de J. P. Ludewig et figurent dans le catalogue qui en a été imprimé (Voir ci-dessus). M. Delisle signale en outre (p. 379, note 11) quelques articles du catalogue cité plus haut d'Abrahams, qui proviennent également de Foucault. — N. D. L. R.].

1. Cf. Les variantes dans Appel, *op. cit.*, p. 179.

2. Ce vers correspond donc à la version de Laurenz (L.) et de Parm. (Pr.), Appel, p. 13.

3. Cfr. Laurenz, et Parm., Appel, p. 15.

4. Cf. Laurenz, Appel, p. 16.

5. Cf. Laurenz et Parm., *op. cit.*, p. 17.

6. Cf. Cod. Laurenz. Appel, p. 20.

El breuissimo riso e lunghi pianti
Et quale e il male temperato collo assentio.
III. 1. Poschia che mia fortuna, etc.
15. Colla lingua gia fredda ancor la chiama.
27. Et auea un suo stilo leggiadro et raro
30. Pur damor uolgarmente ragionando[1]
42. Amor fa honore col suo dir strano et bello.
143. Et dannoso guadagnio & util danno
145. Stanco riposo et riposato affanno
Finit tertia pars amoris incipit quarta.
IV. Stanco gia di mirar, etc.
6. Passauan dolciemente lagrimando
17. Innanzi chi tu se che cosi bene[2]
19. Et ben che el tesse quel mi dolse et duole
186. Vidi cantar p(er) luna et laltra riua.
V. 1. Quando ad un giogo & in un tempo q(ui)ui[3]
94. Mille e mille famose et care salme[4]
107. Che sbigottisce & duolsi occulto in acto[5]
134. Gli auien spezati & la pharetra allato
[finit par le vers 193 ; ioseppe].
VI. 1. Quanti gia nella eta matura et acra
. . . .
Quella per chui ben fare prima mi piacque.
VII. 1. Questa leggiadra, etc...
Virtu morta e belleza et leggiadria
VIII. 1. La notte, etc.
112. Chio uidi gli occhi tuoi talor si pregni
113. Di lagrime chio disse questo e corso
114. A morte non latando e ueggio i segni[6]
124. Di poca fede era io sio nol sapessi
149. Sugli tuoi decti te presente accolsi[7]
IX. Nel cor, etc.
Poi alla fine uidi arthuro e karlo
X. 1. Da poi che morte etc.
13. Cosi uenia : & io di quali schole
88. Appio conobbi agliocchi suoi che graui
113. Di quel gran nido & cathulo inquieto

1. Cod. Laurenz. et Parm , Appel, p. 38.
2. Cf. Casan., 610 (C. 7), Appel, p. 283, 285.
3. Cod. Laurenz. et Parm., Appel, p. 51.
4. Cod. Laurenz., *op. cit.*, p. 52.
5. Cf. Appel, p. 232 (Co5).
6. Cf. Appel, p, 305 (C 7).
7. Cfr. la 4e leçon chez Appel, p. 60.

126. Chebbono admeno il natural desio
XI. 1. Pien d'infinita etc.
78. Vidi il giusto ezecchia et sanson guasto
113. Che col bel uiso & colla armata coma
151. Quel di luna seguiua al saladino[1]
XII. 1. Io non sapea, etc.
25. Vn gran fulgur parea tutto di foco
26. Eschine il dica[2] chel pote sentire
41. Et chi[3] gia gli ebbe inuidia & uide il torto
119. La sua tela gentile ordir cleante[4]
121. Qui lascio et piu di lor : non dico auante[4]
XIII. 1. Nel thaureo albergo colla aurora inanzi
23. Sicche al mio uolo gli radoppi e uanni
XIV. Da poi che sotto, etc.
3. Mi uolsi ad me et dissi in che ti fidi
26. Vidi in un pe con quel che mai non stette
70. Quasi spianati drieto ennanzi e poggi
72. Nostro sapere & rimembrar sappoggi
121 Questi triumphi cinque in terra giuso.

Explicit : « Francisci Petrarcae Triumphorum sex sextus et vltimus triumphus diuinitatis, feliciter explicit. »

5. — *Petrarca, Trionfi.* — *Dante, Poésies.*

Ancien fonds royal, nº 2054, in-4°, parchemin; xvie siècle. Ce manuscrit a fait partie de la bibliothèque de P. Scavenius[5]. En haut du feuillet 1 rº, se lit, écrit d'une main plus récente, ce titre : « Le rime di Francisco Petrarca ». Ce sont en réalité les Trionfi, qui forment la première partie du manuscrit. Je note ici les passages caractéristiques, d'après l'édition d'Appel :

I. 1. Nel tempo che rinuova[6] i mie sospire
4. Schaldaual sole gia luno et laltro corno[7]
6. Correa gelato al usato soggiorno
50. Schoperson quel chel uiso mi celaua

1. Cf. C 7, Ba 6, 7, Co 5, Appel, p. 257.
2. Cette leçon ne se trouve que dans C7 et Pr[2]; cf. Appel, p. 259.
3. Cf. C7, Appel, p. 260.
4. Cf. C7, Pr, Appel, p. 264.
5. Voy. le catalogue de la bibl. de Scavenius, Mss in-folio, nº 9.
6. Cf. Beccadelli et Cr., Appel, p. 320.
7. Voilà donc le 3e exemple d'un ms. donnant cette leçon; Appel, p. 13.

127. Quel altro e demophoon gl altre phylle
128. Quelle iason e[1] glaltra et medea
II. (E)ra si pieno il cor, etc.
23. che la suo casta[2] donna aspecta e pregha
31. Laltre portia chel ferro al foco affina
145. Cosi preso mi truouo e ella sciolta
159. Come sança morir si muore e langue
165. Viuer sendo dal chor lalma diuisa
III. 1. Poschia che mia fortuna, etc.
15. Con la lingua gia stancha la richiama
27. Et hauea un suo stilo leggiandro e raro
30. Gente che damor giuano ragionando
42. Anchor fa honor con suo dir nuouo e bello
143. Et dapnoso guadagno e util dapno
IV. 1. (S)tancho gio di mirar, etc.
6. Passauan dolcemente lachrymando
17. Chi tu se inanzi da poche si bene[3]
49. Et ben chil fesse onde mi dolse et duole
186 Vidi cantar fra[4] luna et laltra riua
V. 1. (Q)uando ad un loco & ad un tempo quiui
94. Quiui mille famose e chiare salme
Toglier li uidi e cascar gli di mano
107. Che sbigottisce et duolsi o colto in acto
134 Et larco e la pharetra hauien spegato
VI. 1. (Q)uanti gia nelleta, etc.

. . . .

Quelle per cui ben far prima mi piacque

Le texte continue immédiatement avec le vers 4 de :

VII. [Quella leggiadra, etc.]
4. Tornando con honor dalla sua guerra
5. Allegra hauendo uinto il gran nemico
172. . . . . nel suo bel uiso.
VIII. 1. (L)a nocte che segui loribil caso
114. Se non saetta chil conosco a segni[6]
124. Di poca fede hor io se nol sapessi
149. Su gli tuo detti te presente acolsi
IX. 1. (N)el chor pien, etc.

1. Appel p. 17 ne donne pas cette variante.
2. Cf. Appel, p. 20.
3. Cf. La leçon 6a dans Appel, p. 43.
4. Cf. P7, RBa2, Appel, p. 46.
5. Cf. Cod. FL21, P7, Appel, p. 53.
6. Les trois mss. de Copenhague des *Trionfi* représentent donc les trois leçons de ce vers que constate Appel (p. 59).



X. 1. (D)a poi che morte, etc.
13. Cosi uenia & io di quale schole
88. Appio conobbi agli ochi suo che graui
113. Di quel gran nido et garulo inquieto
126. Chebben non meno il natural disio

XI. 1. (P)ien dinfinita. etc.
77. Rimirando oue lochio oltre non uarca
78. Vidi il giusto ezechia & sanson vasto.
113. Che suo bel uiso & la ferrata coma
151. [Notre ms. saute les vers 151-153].

XII. 1. (I)o non sapea, etc.
25. Vn gran fulgur parea tutto di foco
26. Seco era Eschine chel pote sentire
41. Vn che gli ebbe inuidia & uidel torto
119. La suo tela gentile ordir in carte
121. Et poi riuolsi gli ochi in altre parte

XIII. 1. (D)el aureo albergo con laurora inanzi
23. Et ch(e)l mie uolo loradoppi i dannj

XIV. 1. (D)a poi che sotto, etc.
3. A me mi uolsi & dissi in ch(e) ti fidi
26. Vidi in un pie colui ch(e) mai no(n) stette
70. Quasi spianati in nanzi e drieto i poggi
72. Nostro sperar e rimembrar sapoggi
121. Questi cinque triomphi in terra chiuso.

La deuxième partie du manuscrit contient des poésies de Dante, extraites de la *Vita nuova*, du *De vulgari eloquentia* et du *Convivio*. Cette juxtaposition des *Trionfi* de Pétrarque et de poésies diverses de Dante n'est pas extraordinaire.

Ces poésies sont les suivantes :

1. (D)onne chauete intellecto damore...
Raccomandami a lui come tu dei[1].

2 (A)mor el cor gentil sono una cosa...
Et simil face in donna homo valente[2].

3. (N)egli ochi porta la mie donna amore...
Si e nuouo miraculo & gentile[3].

1. Canzone I. *La Vita nuova, per cura di Michele* Barbi. Milano, Hoepli, 1907 (Società dantesca italiana. Opere minori di Dante Alighieri, edizione critica), p. 44-48.

2. Sonnet X. Édit. Barbi, p. 50.

3. Sonnet XI. Édit. Barbi, p. 51.

4. (V)oi che portate la sembianza humile...
chel cor mi triema di uederne tanto[1].

5. (S)e tu colui che hai trattato sovente...
Saria dinanzi alei caduta morta[2].

6. (D)onna piatosa & di nouella aetate...
voi mi chiamasti alhor nostra mercede[3].

7. (G)li ochi dolenti perpieta del core ..
Vanne disconsolata a star con elle[4].

8. (Q)uantumque uolte lasso mi rimembra[5]...
Facie marauigliar sine gentile.

9. (E)ra uenuta nella mente mia...
Hoggi fa lanno che in ciel salisti[6].

10. (V)iddeno gliochi mie quanta pietate...
Lo qual mi face andar cosi piangendo[7].

11. (C)olor damore & di pieta sembianti...
Ma lachrymar dinanzi a uoi no(n) sauno[8].

12. (L)amaro lachrymar che uoi faceste...
Cosi dice el mie core & poi sospira[9].

13. (G)entil pensiero che parla di uoi...
che si turbaua de nostri martiri[10].

14. (L)asso per forza di molti sospiri ..
Et della morte suo (!) molte parole[11].

15. (D)e peregrin che pensosi andate...
Hanno uirtu di far piangere altrui[12].

16. (O)ltre la spera che piu largha gira...
sichio lo intendo ben donne mie care[13].

1. Sonnet XII. Édit. Barbi, p. 54-55.
2. Sonnet XIII. Edit. Barbi, p. 55. — [Barbi note, p. 55, que la leçon *caduta morta* ne se trouve que dans les mss. du groupe b.]
3. Canzone II. Barbi, p. 59-63.
4. Canzone III. Barbi, p. 79-83.
5. Canzone IV. Barbi, p. 87.
6. Sonnet XVIII. Barbi p. 89.
7 Sonnet XIX. Barbi, p. 90.
8. Sonnet XX. Barbi, p. 91.
9. Sonnet XXI. Barbi, p. 93.
10. Sonnet XXII. Barbi, p. 95.
11. Sonnet XXIII. Barbi, p. 98.
12. Sonnet XXIV. Barbi, p. 100.
13. Sonnet XXV. Barbi, p. 103.

17. (C)osi nel mie parlar uoglio esser aspro...
Che bello honor sacquista in far vendetta [1].

18. (U)oi chentendendo il terzo ciel mouete...
Ponete m(en)te almen come io son bella [2].

19. (A)mor che nella mente mi ragiona...
Io parlaro per uoi in ognj lato [3].

20. (L)e dolci rime damor chi solea...
Io uho (!) parlando dell amica vostra [4].

21. (A)mor che muoui tuo uirtu dal cielo...
Soura la mente dog(n) hum che la guata [5].

22. (I)o sento si damor la gra(n) possanza...
Infino al tempo chella si raquista [6].

23. Canzona a tre men rei di no(st)ra terra...
Perche fuggendo lun laltro si cura [7].

24. (A)l poco giorno e al gran cerchio dombra...
Gli fa spare (!) come pietra sotto herba [8].

25. (A)mor tu uedi ben che questa donna...
che mai non fu pensata in alcun tempo [9].

26. (J)o son uenuto al punto della rota...
Se in pargoletta fia per chuor (u)n marmo [10].

27. (E)mincresce di me si malamente...
che men a colpa e non fu mai pietosa [11].

28. (P)oscia chamor del tutto mha lasciato...
colhor che uiuon fanno tutti contra [12].

29. (L)a dispietata mente che pur mira...
Puote hauer luogho quel perche tu vhai [13].

1. Canz. XII. Opere di Dante. Edit. Moore, Otford 1904, p. 163.
2. Convivio. Canz. I. Édit. Moore, p. 251.
3. Convivio. Canz. II. Edit. Moore, p. 270
4. Convivio. Canz. III. Edit. Moore, p. 293.
5. Canz. IX. Édit. Moore, p. 157. — Le commiato manque, voy. ci-dessous, n. 7.
6. Canz. XIV. Édit. Moore, p. 165.
7. Commiato de la Canzone. IX. Cfr. n° 21.
8. Sest. I. Édit. Moore, p. 160.
9. Sest. II. Édit. Moore, p. 160.
10. Canz. XV. Edit. Moore, p. 166.
11. Canz. XIII. Edit. Moore, p. 164.
12. Canz. XIX. Édit. Moore, p. 169
13. Canz. XVI. Edit. Moore, p. 167.

30. (T)re donne intorno al chor mi so(n) uenute...
Fa disiare negli amorosi cuori[1].

31. (D)oglia mi recha nello chore ardire...
O crede amor fuor dorto di ragione[2].

32. (A)mor da che conuien pur chio mi doglia...
Dicer in uia uedrai morir costui[3].

33. (O)uoi che per la uia damor passate...
Et dentro dallo chor mi struggo e ploro[4].

34. (A)ciascuna alma presa & gentil chore...
Ap(re)sso girlo nel vedea piangendo[5].

35. (P)iangente (!) amanti poi che piange amore...
che donna fu di si gaia|sembianza[6].

36. Morte uillana & di pieta nimica...
Non speri mai dauer sua compagnia[7].

37. (C)avalcando laltrier per un camino...
chegli disparue e non maccorsi come[8].

38. (B)allata io uo che tu ritruoui amore...
Muoui in quel punto che tu naggi honore[9].

39. (T)utti gli mie pensier parlan damore...
Madonna la pieta che mi difenda[10].

40. (C)on laltre donne mia uista gabbate...
gli guai degli schacciati tormentosi[11].

1. Canz. XX. Édit. Moore, p. 170.
2. Canz. X. Édit. Moore, p. 158. — Le commiato manque.
3. Canz. XI. Édit. Moore, p. 162. — La fin manque (plus de deux st. et le commiato).
4. Vita nuova, Sonnet II, Édit. Barbi, p. 15.
5. Id. Sonnet I. Édit. Barbi, p. 10.
6. Sonnet III. Edit. Barbi, p. 17-19.
7. Sonnet IV. Édit. Barbi, p. 20-21.
8. Sonnet V. Édit. Barbi, p. 23.
9. Ballade I. Édit. Barbi, p. 28-30.
10. Sonnet VI. Édit. Barbi, p. 32.
11. Sonnet VII. Édit. Barbi, p. 35.

[Les numéros affectés, dans les notes qui précèdent, à chacune de ces pièces, non numérotees dans l'édition Barbi, sont ceux qu'elles ont reçu dans diverses éditions, par exemple, dans l'*Oxford Dante* de M. Moore *Tutte le Opere di Dante Alighieri*, 3e édit. 1904). — De l'énumération ci-dessus, il résulte que, si le ms 2054 de Copenhague reproduit les quatre canzoni et l'unique ballade insérée dans la *Vita Nuova*, on n'y trouve que 19 sonnets sur les vingt-cinq que fournirait un texte complet; les six sonnets manquant sont ceux qui portent dans les éditions, les numéros VIII, IX et XIV à XVII.]

Suivent, après un espace vide, trois pièces sans aucun rapport avec ce qui précède, et qui commencent et finissent ainsi :

Di questo globo il centro & la montagna...
Mi pinse e uidi lalta corte magna.
(S)anza cura mondana uiue ogni sera...
per lui sarebbe ingiusto il sempre giusto.

(I)n consortio felice uniti & lieti...
Luna detta digratia & laltra el sono,

Finis.

6. — *Petrarca, Canzoni e sonetti.*

Ancien fonds royal 2055, in-4°. Titre au dos : « Canzoni di Petrarca. » Le manuscrit, ainsi que la reliure en cuir qui le recouvre, est de la fin du xve siècle; parchemin; écriture gothique de la Renaissance, en petits caractères. Le premier feuillet est orné d'un encadrement composé de longues tiges, avec des fleurs en or et en couleurs, et dans l'initiale enluminée (*U* de *Uoi*) se trouve une miniature représentant un cygne[1]. Le manuscrit a fait partie de la splendide bibliothèque de F. Rostgaard[2]; il avait été acquis par celui-ci pendant un séjour en Italie (1698-99); il a passé plus tard dans celle du comte Christian Danneskjold Samsöe[3], et acheté à sa vente par la Bibliothèque royale.

Cet exemplaire des *Canzoni* s'accorde aussi très bien avec l'édition, mentionnée ci-dessus, de M. Modigliani[4]. Ce texte commence par :

Voi chascoltate in rime sparse il suono...

Il se termine par le dernier vers du sonnet : *Io vo piangendo i mei passati tempi* :

Tu sai ben chen altrui non o speranza[5].

1. Cf. Bruun, *Aarsberetninger*, etc., t. III, p. 274.
2. Cf. *Bibliotheca Rostgardiana*, n° 998
3. Cf. *Bibliotheca Daneschioldiana*, n° 104.
4. Voir plus haut la 3e notice
5. Éd. Modigliani, p. 156, n° 361.

7. — *Boccaccio, Fiametta.*

Ancien fonds royal 2056, in-4°; belle écriture, sur papier, du xve siècle; les initiales n'ont pas été exécutées. Sur un feuillet de garde, ce titre : « Della fiametta amorosa del Bocaccio. » Au bas du feuillet 1 r°, on lit : « Fridericus Rostgaard[1]. Hafnia 1718 » ; sur la provenance du manuscrit, nous trouvons cette autre indication dans la note suivante, écrite sur un feuillet de garde : Ex dono nobilissimi Domini Christiani Reitzeri, S. R. M. Consiliarij justitiae & utriusque juris Professoris P. possidet Fredericus Rostgaard. Hafniae a. d. 12 febr. 1718 ». Reitzer, mort en 1736, fut professeur de droit à l'Université de Copenhague, et posséda une très riche bibliothèque, qui fut achetée plus tard par la Bibliothèque royale.

Fol. 1 r° : Incominicia il libro chiamato elegia di madon(n)a fiametta, dalej ale don(n)e inamorate mandato Prologo (en rouge).

(S)uole a miseri cresecre di dolersi uagheça qua(n)do di se discernono o sentono in alcuno compasione... etc.

Les dernières lignes du chapitre 9 manquent, et le manuscrit finit par : Considerando che dal una parte amore et dal altra gelosia co(n) uarie trafitte e co(n)tinua battaglia tengono il dolente a(n)imo et in nouiloso t(em)po fauoregiandoli la co(n)traria fortuna. Finis.

8. — *Boccaccio, De casibus virorum illustrium.*

Ancien fonds royal 472, in-folio; 108 feuillets en parchemin. Ce splendide manuscrit du xve siècle a fait partie de la bibliothèque de F. Rostgaard, qui l'a acquis en Italie, d'après la note suivante, écrite sur le feuillet de garde : « Fridericus Rostgaard emit Florentiae 1699[2]; il fut acheté plus tard par le comte

1. Cf. *Bibliotheca Rostgardiana*, n° 1000 et *Bibliotheca Daneschioldiana*, n° 107. — Je trouve encore dans le catalogue de Rostgaard (n° 999) : « L'amorosa cisione et la caccia di Messer Giovanni Bocchacci da Firenze », ms. In-folio en papier, où manquent les six premières pages ; ce manuscrit n'existe pas dans la bibliothèque royale de Copenhague.

2. *Bibliotheca Rostgardiana*, n° 251. — Ce manuscrit dans le catalogue de la bibliothèque de Rostgaard de « nitidissimus, multis picturis splendidus ».



Danneskjold[1], qui l'a fait relier en maroquin rouge et orner de ses armes, à savoir un cygne.

Dans les initiales, qui n'ont pas toutes été exécutées, on trouve des miniatures d'un art très médiocre. Je donne ici une liste de ces ornements[2] :

Fol. 1 r° Dans l'initiale *O* : peinture représentant un écusson avec un lion d'azur sur un fond d'or, et au-dessus de l'écusson, les lettres *S. P. Q. R.* L'initiale est encadrée d'or et combinée avec des branches entrelacées et ornées de plantes et d'animaux.

Fol. 1 v°. — Dans l'initiale *E* : Boccace avec un livre à la main droite et s'entretenant avec un chevalier qui ne doit être autre que le « Maghinardus de Cavalcantibus preclarus Regni Sicilie Marescallus », à qui est dédié ce livre.

Fol. 2 r°. — Dans l'initiale *M* : Adam et Ève, nus et couvrant leur nudité avec des feuilles de figuier.

Fol. 3 r°. — Dans l'initiale *E* ; le guerrier Nebroth debout à côté de la tour qu'il a fait élever.

Fol. 4 r°. — Dans l'initiale *S* : Cadmus.

Fol. 5 v°. — Dans l'initiale *E* : Jocaste, qui s'est jetée sur une épée, laquelle lui a percé le corps.

Fol. 6 v°. — Dans l'initiale *S* : duel entre Atrée et Thyeste.

Fol. 7 r°. — Dans l'initiale *A* : le roi Thésée.

Fol 8 r°. — Dans l'initiale *O* : Priam roi de Troie, sur son trône.

Fol. 9 r°. Dans l'initiale P : Samson embrassant une colonne.

Fol. 10 r°. — Dans l'initiale *F* : Samuel, avec un livre à la main; et, plus bas, dans l'initiale *E* : Saül, qui s'est jeté sur son épée.

On trouve aussi quelques peintures dans les marges.

Le texte commence ainsi :

1. *Bibliotheca Daneschioldiana*, n° 106 ; « Codex nitidissimus, multis picturis insignis ».

2. Cf. Bruun, *Op. cit.*, p. 267.



Generoso militi domino Maghinardo de caualcantibus de florencia, preclaro Regni Sicilie Marescallo. Johannes Boccacius de Certaldo, etc.

[Livre I]. Exquirenti mihi quid ex labore studior(um) meor(um) posse(t) forsan rei publicae utilitatis adferre, etc.

Les 11 dernières pages sont occupées par les « Gesta impiissimi viri nomine Thomorlench ».

9. *Boccaccio, De claris mulieribus et De montibus, etc.*

Ancien fonds royal 2092, in-4°; 118 feuillets de parchemin; très belle écriture du xv[e] siècle. En marge on trouve les annotations d'Antonius Salvinus. Il semble que les deux parties du manuscrit soient de mains différentes. Dans le haut et dans le bas du feuillet 1 r°. ce nom : « Lucantonij Rodulphy »; au feuillet 180, le copiste a écrit cette date : « MCCCCI februarij X, Ticini perfeci. hora XXiij. Deo laudes sanctisque omnibus ». Ce manuscrit a fait partie de la bibliothèque de F. Rostgaard, comme l'indique cette note du feuillet de garde : « Fridericus Rostgaard emit Florentiae 1699[1] »; plus tard il a passé dans celle du comte Danneskjold[2], qui l'a fait relier en maroquin rouge et orner de ses armes, à savoir un cygne[3].

Le premier feuillet contient un index; au feuillet 2 commence le texte de la Première partie :

Joh(anne)s boccatius de certaldo Mulieri clarissime Andree de Acciaiolis de florentia Altenille comitisse. Cap(itulo) primo: Pridie mulierum egregia paululu(m) ab inerti uulgo semotus et a ceteris fere solutus curis in eximiam muliebris sexus laudem, etc.

Cette première partie du manuscrit se termine (fol. 60) par : « depereat ». — Suit la deuxième partie : « De montibus et fluminis, etc. ».

Ce manuscrit se distingue par sa décoration artistique. Au commencement du texte, l'initiale *P*, joliment exécutée, en

1. *Bibliotheca Rostgardiana*, n° 249 « Codex... multi nitoris ».
2. *Bibliotheca Daneschioldiana*, n° 105 « Codex... nitidissimus ».
3. Cf. encore sur ce manuscrit, Chr. Bruun, *Op. cit.*, p. 281-282.

bleu, rouge, vert et blanc, avec un fond quadrillé, rouge et or. De cette lettre sortent des entrelacs de plantes, formant diverses combinaisons qui s'enroulent autour du texte, dans toutes les marges. Dans ces entrelacs sont peintes de charmantes petites vignettes où nous voyons représentés un copiste à son pupitre, un homme nu à genoux qui paraît être un fauconnier, un pêcheur, deux femmes près d'une source, un homme et une femme assis sur un banc sous un arbre, etc.

Fol. 1 v°. — L'initiale *S* enluminée, et deux peintures, représentant, l'une un homme à cheval avec un faucon à la main, l'autre deux singes jouant.

La deuxième partie du manuscrit, occupée par le *De montibus*, présente également des initiales enluminées. Au commencement du texte, le feuillet 61 r° est aussi encadré d'une guirlande de fleurs et de feuillages; çà et là, dans les marges de ce feuillet on trouve de ces petites peintures, représentant des objets divers, qui sont d'une main plus récente et d'un art médiocre.

10. *Boccaccio, De claris mulieribus.*

Fonds de Thott 1204, in-4°; 134 feuillets sur papier; xve siècle; reliure en cuir. Les initiales n'ont pas été exécutées. Au feuillet 1 v°, en haut, d'une main récente : « Ioannis Boccatius de historia romana insignis libellus (voy. plus bas) perquam elegans »; et au-dessous : « Joannis Bocatij insigne de claris mulieribus opus ». Thott a acquis ce manuscrit à la vente de la bibliothèque du professeur allemand J. P. Ludewig[1].

La table des noms de personnes est placée au commencement du volume, et le texte commence par :

(P)ridie mulierum egregiarum paululu(m) ab inerti uulgo semotus et a ceteris fere solutus curis in eximiam muliebris sexus laudem, etc. — Dernier mot : « depereat[2] ».

1. Cf. *Catalogus... Joannis Petri de Ludewig*, ms. 602 (Halle 1745).
2. Cf. par exemple, l'édition de Louvain, 1487.

Au feuillet 119 r° commence un *Compendium romanae historiae*, faussement attribué à Boccace[1] ».

11. *Lucius Annaeus Seneca, Ad Martia* [*et : ad Elbia*] *della consolatione del figliuolo*[2].

Ancien fonds royal 1908, in-4° : Belle écriture sur parchemin, xv° siècle. Au bas du premier feuillet cette note : « Fridericus Rostgaard emit Venetijs, 1699[3] » ; à la vente de la bibliothèque de Rostgaard, ce ms. fut acheté par le comte Danneskjold[4]. L'initiale du premier feuillet *S* (*Si*) est exécutée en or; dans la marge inférieure de cette même page feuillet 1 r°), dans un ornement du même style, se remarque un médaillon entouré d'une couronne de laurier; dans ce médaillon étaient jadis peintes des armoiries, maintenant effacées[5].

Incipit : (fol. 1 r°) : « Lutio Anneo Seneca ad martia della consolatione del figliuolo. — Si non sapessi, martia, te tanto essere aliena dalla instabilita dell animo muliebre quanto dagli altri uitij, et i tuoi costumi essere raguardati come una nobile et antica rappresentatione, non ardirci soccorrere ad dolore tuo, alquale uolentieri etiandio gluomini excellenti stano et soprastano, ne arei preso speranza di potere fare in si cattiuo tempo, sotto si inimico giudice et in si inuidiosa causa, che lasciassi andare la tua fortuna, etc. ».

Explicit : « Allora egli riguarda cio che tral cielo et la terra giace pieno di paura, cioe questo spatio con tanto romore et impeto pe tuoni et saette et pe soffiamenti de uenti, et pel calcare dell' acqua et della neue et della grandine. Allora considerate queste cose basse, egli sene ua a quelle in anima, et quini ricordeuole della sua eternita quando raguarda le bellissime cose diuine, et uede ogni cosa che mai fu et che mai sera in tucti secoli ».

« Finisce elibro di Lucio Anneo Seneca della consolatione ad Elbia sua madre ».

P. Högberg.

1. Cf. l'édition de Theobald Spengel, intitulée : « Joannis Bocatij Compendium romanae historiae », Cologne 1534.

2. Cf. Volgarizzamento inedito della consolazione ad Elvia ed a Marcia. Testo di lingua tratto da un codice Vaticano, publ. da G. Spezi, Roma 1868 (Zambrini, *Opere volgari a stampa dei secoli XIII° et XIV°*, 4° édit. (1878), 931).

3. *Bibliotheca Rostgardiana*, n° 988 « Charactere nitidissimo ».

4. *Bibliotheca Daneschioldiana*, n° 109.

5. Sur ce ms., on peut voir encore Chr. Bruun, *Op. cit.*, t. III, p. 273.



Variétés.

« Alcuno » in the sense of « nessuno » in Dante and other medieaval writers.

There are two passages in the *Divina Commedia* where it has been claimed that *alcuno*, without a negative particle, is used in the sense of *nessuno*, in the same way as the French *aucun*, namely *Inferno* III. 42. and XII 9.

In the former passage, Virgil tells Dante that the souls of those who lived on earth « Senza infamia e senza lodo » are rejected from Hell proper,

« Chè alcuna gloria i rei avrebber d'elli ».

In the second passage, Dante compares the precipitous descent by which he and Virgil approach the seventh circle of Hell, to a rock so shattered from top to bottom,

« Ch' alcuna via darebbe a chi su fosse ».

I do not propose to recapitulate the arguments of the commentators for and against this interpretation of *alcuno* in the negative sense in these two passages, but merely to deal with one argument against it which was put forward by Blanc, and subsequently adopted by Scartazzini. Blanc says in his *Vocabolario Dantesco* : « jusqu'ici on n'a trouvé aucun exemple sûr d'*alcuno* pris dans le sens français d'*aucun*, keiner ». Scartazzini goes further and with characteristic vehemence asserts in his note on *Inf.* XII. 9 in his *Commento Lipsiense* (Leipzig, 1874), « *alcuno* non si usa mai nè poi mai per *nessuno* », — an assertion which is repeated in his *Commento Milanese* (Milano, 1893), but is modified in the second edition of the former (Leipzig, 1900), as well as in his *Enciclopedia Dantesca* (Milano, 1896).

But as long ago as 1644 the grammarian Marcantonio Mambelli, who wrote under the pseudonym of Cinonio, in his *Osservazioni della Lingua Italiana, Parte Seconda, in cui si tratta delle Particelle*, published at Ferrara in that year, drew atten-

tion to two passages in the *Convivio* of Dante, in which *alcuno* is used in this negative sense; namely : « *alcuno* sensibile in tutto il mondo è più degno di farci esempio di Dio, che il sole » (« no object of sense in the whole world is more worthy to be made a type of God than the Sun », *Conv*. III. 12, ll 52-4)[1]; and « il desiderio è difettiva cosa, che *alcuno* desidera quello che ha, ma quello che non ha » (« desire is something defective, for no one desires that which he has, but that which he has not », *Conv*. III. 15 ll 31-3). Not all the texts, it is true, read *alcuno* in these passages. The *Editio princeps* for instance (Florence, 1490 : « Impresso in Firenze per ser Francesco bonaccorsi Nel anno mille quattrocento nouanta A di. XX. di septembre »), and the second edition (Venice, 1521 : « Stampata in venetia per Zuane Antonio : et Fradelli da Sabio : Ad instantia de Nicolo e Dominico dal Iesus fradelli. Nel Anno del Signore. M.D.XXI. Del Mese di Ottubrio »), and apparently all modern editions, read *nullo*. But the third (Venice 1529 : « Impresso in Vinegia per Nicolo di Aristotele detto Zoppino nell' Anno di nostra salute Regnante l'Inclito Principe Andrea Gritti. MDXXIX ») and fourth Edition (Venice, 1531 : « Impresso in Vinegia per Marchio Sessa nell'Anno di nostra salute regnante l'inclito Principe Andrea Gritti. MDXXXI »), which presumably follow a manuscript tradition, give the passages with *alcuno*, as quoted by Mambelli.

This circumstance led me to examine the text of the *Convivio* throughout in these two editions, which it should be noted, though issued by different printers, are not independent, the text of Marchio Sessa being obviously based, with occasional divergences in the matter of orthography, upon that of his immediate predecessor. The result of my examination was the discovery in this text of numerous other instances of the negative use of *alcuno* in passages where the other editions read *nullo* or *nessuno*. The following are some of the most striking of these passages :

Conv. I. 4, ll. 66-8 : « È da sapere che l'huomo è da più parti macolato, Et come dice Augustino, *alcuno* (Edd. 1490, 1521 : *nullo*) e sanza macola » (« it must be recognized that man is in many respects blemished, and, as Augustine says, no one is without blemish) ».

[1]. The line references are to the text of the *Convivio* as printed in the *Oxford Dante*.

Conv. I. 7, ll. 91-5 : « Sappia ciascuno che *alcuna* (Edd. 1490, 1521 : *nulla*) cosa per legame musaico armonizzata si può dalla sua loquela in altra trammutare sanza rompere tutta sua dolcezza et armonia » (« nothing which is written in the harmony of metre can be translated from its own tongue into another without its charm and music being altogether destroyed »).

Conv. I. 9, ll. 41-2 : *alcuna* (Edd. 1490, 1521 : *nulla*) cosa è utile, se non in quanto è usata » (« nothing is useful except in so far as it is made use of »).

Conv. I. 10, ll. 48-50 : « *alcuna* (Edd. 1490, 1521 : *nulla*) grandezza può lo huomo havere maggiore, che quella della vertuosa operatione » (« a man cannot have any greatness higher than that of virtuous action »).

Conv. II. 5, ll. 98-9 : « *alcuno* (Edd. 1490, 1521 : *nullo*) effetto è maggiore della cagione » (« no effect is greater than its cause »).

Conv. II. 9, ll. 75-7 : « Ciascuno è certo che la natura humana è perfettissima di tutte l'altre nature di qua giù. et questo *alcuno* (Edd. 1490, 1521 : *nullo*) lo niega » (« everyone is convinced that human nature is the most perfect of all natures here below; and this nobody denies »).

Conv. III, 6, l. 77 : « *alcuna* altra delettatione (Edd. 1490, 1521 : *nulla* delettatione) è si grande » (« no other pleasure is so great »).

Conv. III. 11, ll. 126-7 : « *alcuno* (Edd. 1490, 1521 : *nessuno*; Oxf. : *nullo*) suo pensiero ad altre cose lascia distendere » (« she does not allow any of his thoughts to be diverted to other things »).

Conv. IV. 3, ll. 16-17 : « *alcuno* (Edd. 1490, 1521 : *nessuno*; Oxf. : *nullo*) si meravigli se per molte divisioni si procede » (« let no one be surprised if many subdivisions are made as we proceed »).

Conv. IV. 4, l. 5 : « *alcuno* (Edd. 1490, 1521 : *nessuno*; Oxf. : *nullo*) per sè è sufficiente » (« no one by himself is able »).

Conv. IV. 6, ll. 89-90 : « di *alcuna* cosa mostrare (Edd. 1490, 1521 : di *nulla* mostrare) dolore, di *alcuna* altra mostrare (Edd. 1490. 1521 : di *nulla* mostrare) allegrezza » (« not to show sorrow for any cause, not to show joy for any cause »).

These numerous exemples, whether they be due to Dante himself, or to the scribe of the manuscript from which the text of the editions of 1529 and 1531 was derived, at any rate prove that the negative use of *alcuno* was by no means non-existent as was implied by Blanc and asserted by Scartazzini. Nor are these isolated instances, for I find the following from writers contemporary with Dante registered in the *Vocabolario* of Tramater (1826); namely, in the *Volgarizzamento de' Dialoghi di San Gregorio* by Domenico Cavalca (c. 1270-1342) :

« In tutta la cittade nello studio delle lettere a persona *alcuna* fu secondo ». (« he was second to none in the whole city in his zeal for letters »).

And from the same.

« Non poteva ottenere di andarvi, perchè il popolo Romano per cosa *alcuna* voleva consentire » (« he was unable to go because the Roman people would on no account give their consent »).

From the *Cento Novelle Antiche* (thirteenth century) :

« Mentre che il medico diceva queste parole, cominciò il giovane sì dirottamente a piangere, che ritenere in *alcuno* modo si poteva » (« while the physician was thus speaking, the youth began to weep so violently, that in no wise could he be restrained »).

Another instance is quoted by Torraca[1], in his note on *Inf.* XII. 51, in the fourth edition of his commentary on the *Commedia*, from Cecco Angiolieri of Siena (c. 1250-1313) :

« E tanto piango che tutto m'immollo,
C'*alcuna* cosa m'aleggia dolore ».

(« I weep so sore that I am bathed in tears, for there is nought that can allay my grief ».)

To these may be added two later instances given in the last edition (Firenze, 1863) of the *Vocabolario della Crusca*. The first is from the *Rime* of Boccaccio (*son*. I) :

« *Alcun* legno con vela, o con vogare
Scampati ci ha da perigli imminenti
Fra duri scogli e le secche latenti,
Ma sol Colui che ciò che vuol può fare ».

(« No bark with sail or oar has saved us from the perils threatening from rocky coast and hidden shoals, but He alone who has the power to do that which He wills »).

The other is from the *Cronica* (1412-1430) of Buonaccorso Pitti :

« Ch'io gli promettessi che *alcuna* offesa si farebbe al detto, se in prima egli non ne fosse avvisato » (« That I could promise him that no harm should be done to the said individual without his first being apprised of it »).

PAGET TOYNBEE.

1. Torraca, I may observe, is one of the few, if not the only one, of the more recent commentators, who adopts the negative interpretation of « alcuna via » in *Inf.* XII. 9.

Questions Universitaires

Agrégation d'Italien et Certificat d'aptitude.

Extrait du rapport du Président du jury sur les concours de juillet 1920.

Comme pour tous les concours de cette année, la tâche du jury chargé d'examiner les candidats à l'agrégation et au certificat d'aptitude d'italien[1] a été particulièrement laborieuse. Ces candidats, en vertu des décisions prises en 1919-1920, se répartissaient en plusieurs groupes : Agrégation, candidats démobilisés après l'armistice ou réformés (concours *spécial*), sept inscrits; candidats non mobilisés (concours *normal*) neuf inscrits, dont sept femmes; admissibles des concours antérieurs, huits inscrits, dont quatre étaient d'anciens mobilisés; — Certificat, concours *spécial*, quatre inscrits; concours *normal*, vingt-six inscrits dont un homme. Au total : seize candidats d'écrit à l'agrégation, plus huit déjà déclarés admissibles et trente candidats d'écrit au certificat.

En réalité, plusieurs inscrits ont renoncé à se présenter — un au concours spécial d'agrégation et un ancien admissible, cinq au concours normal du certificat -, et deux se sont retirés au cours des épreuves d'agrégation — un, le second jour des épreuves écrites, (concours normal), et un, à sa seconde épreuve orale (ancien admissible); au certificat (concours spécial), un concurrent s'est retiré le second jour des épreuves écrites.

Le nombre des candidats à recevoir n'était limité que pour les concours normaux : Agrégation, trois hommes, une femme : Certificat,

1. Le jury était composé de MM. H. Hauvette, professeur à l'Université de Paris, président, P. Hazard, professeur à l'Université de Lyon, chargé de cours à l'Université de Paris, et A. Valentin, professeur au lycée de Grenoble. Par suite d'une maladie subite, survenue après qu'il avait achevé la correction de ses copies, M. Valentin a dû renoncer à participer aux épreuves orales, aux vifs regrets de ses collègues. Il a été remplacé avec beaucoup de compétence par M. P. Ronzy, agrégé d'italien, maître de conférences à l'Université de Grenoble.



trois hommes, deux femmes. Le nombre était indéterminé et laissé à l'appréciation du jury pour les concours spéciaux et pour les anciens admissibles, c'est-à-dire qu'il était subordonné à la valeur des épreuves. Des instructions en date du 16 juillet 1919 portaient que les anciens admissibles ne pourraient être définitivement reçus que s'ils obtenaient une moyenne au moins égale à la moyenne générale des notes obtenues à l'oral par les candidats admis aux quatre concours antérieurs à 1914. Le jury s'est inspiré de la même règle pour toutes les catégories de candidats, et il n'a proposé pour l'admission définitive aucun concurrent inférieur au niveau général des concours précédents; il a seulement noté avec une nuance de bienveillance marquée ceux qui ont eu à supporter les lourdes fatigues et les dures épreuves de la grande guerre.

Agrégation.

Au concours normal, deux candidats masculins ont obtenu des notes élevées tant à l'écrit qu'à l'oral, l'un des deux surtout, avec deux leçons brillantes et une excellente prononciation italienne. Une des candidates s'est également distinguée par quelques épreuves qui témoignent d'un jugement solide et d'une bonne discipline intellectuelle.

Au concours spécial, bien que les concurrents aient eu visiblement plus de peine à soutenir jusqu'au bout le gros effort exigé par ces difficiles épreuves, deux d'entre eux ont surmonté victorieusement tous les obstacles, l'un et l'autre avec des épreuves distinguées, où se révèlent de bons esprits, bien préparés.

Parmi les anciens admissibles, un seul a fait preuve de qualités de jugement, de goût, de mesure, avec une information précise et une belle prononciation, qui lui ont permis de se classer en très bon rang, pour les épreuves orales, parmi les candidats admis de cette session. Le jury a confiance que ces six nouveaux agrégés feront honneur à l'enseignement de l'italien dans nos lycées.

Voici les sujets qu'ils ont eu à traiter.

Compositions écrites. — *Concours normal.* Thème, A. de Vigny, La mort d'un poète (*Stello*) : « Il était à demi-couché... Ce n'était plus Gilbert, car il ne put en dire davantage ». — Version, F. Sacchetti, Canzone ai Signori di Firenze, 1378 (66 vers). — Dissertation en italien : « Siccome mi pajon ridicoli tanti Italiani ed Inglesi, che tutto voglion francese, e spregian le cose patrie, così parmi ridicolo chi spregia tutto il francese, vuol solo il patrio. In vece di criticarsi perpetua-

mente l'un l'altro, e dispregiare l'altrui, perchè mai, ditemi perchè non si fa una lega piuttosto tra le provincie d'Italia, anzi tra i regni d'Europa? Siamo pur ingegnosi per ristringere il circolo della vita e del piacere, e piuttosto siamo pur pazzi per marcire nella nostra superba miseria! Vi son delle cose proprie alle nazioni, leggi, costumi, religioni; ve ne sono che dipendon dal clima, dalla situazion del governo; bastino queste a distinguere gli uni dagli altri. Ma nelle cose che ponno chiamarsi un fondo universale della natura comune a tutti, perchè non godiamo dei beni altrui, e non li facciam nostri proprj? » (S. Bettinelli, *Lettere sopra varj argomenti di Letteratura scritte da un Inglese ad un Veneziano*). — Dissertation française : « Les caractères de femmes dans la Jérusalem délivrée ». — *Concours spécial* : Thème, G. Flaubert, Passage du Macar (*Salammbô*, chap. VIII) : « Au coucher du soleil l'armée sortit de Carthage... la phalange venait ensuite ». — Version, Bindo di Cione da Siena, Canzone di Roma, 1355 (fragment de 66 vers) — Dissertation italienne : Lo spirito nazionale italiano e le influenze straniere nel Settecento. — Dissertation française : T. Tasso a-t-il réussi à faire de la *Jérusalem délivrée* un poème épique?

Épreuves orales. — Pour ces épreuves, les candidats ont été répartis en quatre groupes; dans chaque groupe, deux ou trois candidats consécutifs ont traité le même sujet.

Thèmes. — R. Bazin, *Les Oberlé*, II, p. 68-69 : « Par le chemin qui montait. . on apercevait les pentes d'un toit ». — Th. Gautier. *Le roman de la momie*, ch. VIII : « De la muraille du jardin... par les nouveaux paniers qu'on y versait ». — Anatole France, *Sylvestre Bonnard*, ch. I : « J'avais chaussé mes pantoufles... qu'il était malséant de déclamer ainsi ». — G Flaubert, *Salammbô*, ch. XIII : « Il n'avait jamais pensé... referma la porte derrière lui. »

Explications préparées. — *Enéide*, VI, 535-543; Lorenzino de' Medici, p. 170, ligne 8 à 171 ligne 8; Parini, *Mattino*, v. 583-598. — *Enéide*, VI, 616-624; Lorenzino, p. 182, l. 18 à 183 (entière); Métastase, *Clemenza di Tito*, atto III, sc. 11. — *Enéide* VI, 575-584; *Gerusalemme liberata*, XVI, 47-50; Goldoni, *Pamela*, atto I, sc. 17. — *Enéide*, VI, 548-556; Dante, *Inferno*, X, 73-93; *Pamela*, atto II, sc. 14. — *Enéide*, VI, 417-423; Michel-Ange, *Rime*, CIX, 36 et 77; De Sanctis, t. II, p. 142-143. — Le commentaire du texte moderne a été fait en italien, et le jury a indiqué quand il estimait que la traduction en français pouvait être omise; cette façon de procéder a donné de bons résultats; elle sera maintenue.

Leçons. — Condizioni politiche dell'Italia dopo il 1530; Il canto

decimo dell'Inferno; Il personaggio di Virgilio nell'Inferno; F. De Sanctis critico del Tasso; Metastasio e le regole della tragedia; la personalità di Lorenzino dei Medici quale si rispecchia nell'Apologia. — Style et versification de Métastase dans la *Clemenza di Tito*; Style et versification de Parini dans le *Mattino*; Que faut-il entendre par le lyrisme de Michel-Ange quand on parle de ses œuvres de peinture et de sculpture? Place de l'école vénitienne (de Titien au Tintoret) dans l'art de la Renaissance italienne; La sensibilité de Goldoni; La résistance de l'Italie à la Réforme; Le chant XXVI de l'Enfer.

Espagnol. — Revista de Archivos y bibliotecas, t. 38 (1918), p. 42-43; t. 39, p. 307; t. 40, p. 207-208 et p. 554-555.

CERTIFICAT.

Le concours normal a donné d'excellents résultats; si une troisième place avait été accordée aux femmes, elle aurait récompensé une candidate fort méritante, qui se trouve ainsi payer cher quelque inégalité dans ses épreuves orales. Les cinq admissibles avaient atteint, pour les épreuves écrites, un niveau sensiblement égal à celui de leurs devancières de l'année précédente, mais les épreuves orales ont été très supérieures : deux lectures expliquées ont paru excellentes, et ont révélé un maniement remarquable de la langue italienne; une épreuve de commentaire grammatical n'a pas été moins bonne. Les deux concurrentes classées en tête de liste et le candidat masculin, qui se range immédiatement après elles, possèdent des connaissances solides et beaucoup d'autorité. Il convient d'ajouter que plusieurs épreuves écrites ont été jugées faibles : treize concurrentes sont restées au-dessous de la moyenne, et parfois fort bas; trois d'entre elles ont obtenu des notes de français éliminatoires. A l'oral, une des admissibles a fait preuve d'une inexpérience et d'une timidité qui lui ont été fatales, bien qu'elle semble bien posséder la langue italienne.

Le concours spécial a été d'une faiblesse surprenante : le seul candidat qui eût fait un thème correct s'est retiré après cette épreuve; les trois autres ont eu de 12 à 14 points au-dessous de la moyenne.

Les sujets traités ont été les suivants :

Compositions écrites. — *Concours normal* : Thème, Th. Gautier ; « La tempête augmentait..... des lueurs vitrées passaient sur le globe de l'œil » (*Capitaine Fracasse*, t. I, ch. IV); — Version, G. B. Niccolini, monologue d'*Arnaldo da Brescia* (atto III, sc. 1); « L'onda del volgo.,. La libertà del volo ai suoi pensieri »; Composition en langue italienne : Si suol dire che nei suoi personaggi

Dante ha ritratto molta parte di sé stesso. Chiarite tale giudizio, commentando qualche episodio a voi ben noto; Composition française : Est-il juste d'appeler Goldoni le Molière italien? — *Concours spécial*, Thème : Balzac, Paysage du Dauphiné (*Le médecin de village*, ch. I) : « Çà et là des chaumières..... où le soleil enflamme le ciel pur » ; — L. B. Alberti, *Della famiglia* : » Qual più incerto e dubbioso..... e da qualcuno degli altri non saputo » ; — Composition en italien : Per quali caratteri specifici il poema cavalleresco si contrappose, nel secolo XVI, all'epopea di stampo classico? — Composition française : Dans quelle mesure le *Giorno* de Parini appartient-il au genre didactique? A quels autres genres peut-on le rattacher?

Epreuves orales. Thème : Ed. Rod, (dans Des Granges, *Morceaux choisis* : « Représentez-vous un petit lac..... sa gravitation particulière » ; — Version improvisée, G. Verga, *Mastro don Gesualdo*. « L'aia era vasta quanto una piazza..... un cappellaccio di paglia in testa » ; — Lecture expliquée, Dante, *Inferno*, X, 52-78, et Tasso, *Gerus. lib*, XII 67-70 ; — traduction et commentaire grammatical, Lorenzino dei Medici, *Apologia*, p. 160, l. 13 à p. 162, l. 2 ; et Parini, *Mattino* 475-498.

Le jury tient à exprimer son désir de voir s'améliorer l'épreuve de thème oral, tant à l'agrégation qu'au certificat. Plusieurs candidats savent traduire le texte proposé, après cinq minutes de réflexion, avec aisance et sûreté; mais ceux-là mêmes renoncent trop facilement à revenir sur leur traduction pour la compléter, l'améliorer ou simplement la commenter; c'est là cependant qu'apparaîtrait leur aptitude à rendre cet exercice profitable pour des élèves Pendant les cinq minutes préparatoires, et au cours de la traduction, le candidat peut noter sur un papier les points sur lesquels il se réserve de revenir; si ce n'est pas pour se corriger, ce peut être pour faire d'utiles remarques de vocabulaire. Un des textes traduits par les candidats à l'agrégation (R. Bazin) contenait par exemple l'expression « la pointe d'un clocher », qui a été traduite successivement par *punta*, *cuspide*, *guglia*; ces mots sont-ils synonymes? Lequel convient le mieux ici? Il y était encore question de corneilles « qui volaient aidées par le vent du nord », ce qui a été traduit tour à tour par *spinte*, *sostenute*, *aiutate*, *secondate*, il faudrait savoir reconnaître la traduction la plus juste. L'expression « depuis sa petite enfance » permettait d'observer que le mot *infanzia*, à lui seul, traduit cette idée, par opposition à *puerizia*, mais qu'on dirait plus simplement encore *fin da bambino* « Je t'aime, Alsace », s'écrie le personnage de R Bazin; l'un traduit par *Io t'amo*, l'autre par *ti voglio bene*; c'est

l'occasion de définir l'emploi très sensiblement différent de ces deux locutions – et encore de celle-ci : *mi piaci* –, et de choisir en conséquence. La syntaxe même trouve naturellement sa place dans ces remarques; dans la phrase « des perches réunies et formant des faisceaux », dira-t-on *formando, formanti, che formano*? Il n'est pas nécessaire que ces observations soient très nombreuses; mais il n'y a pas de texte qui ne puisse en suggérer trois ou quatre. Le mérite d'un professeur consiste à les apercevoir et à en tirer un bon parti. Mais c'est un exercice auquel il faut s'entraîner...

Programme des concours de 1921.

Agrégation d'Italien.

I. Histoire de la littérature et de la civilisation.

1re Question. — Le *Purgatoire* de Dante.

2e Question. — L'art à Florence de 1400 à 1466.

3e Question. — Le problème de la langue italienne du XIVe au XVIe siècle.

4e Question. — L'Italie de 1789 à 1830.

II. Auteurs pour les explications orales.

Virgile. — *Enéide*, VI, 628-755.

Dante. — *Purgatorio*, III, X et XXXI; – *De vulgari eloquentia*, l. I, c. 16 et 17.

Boccaccio. — *Decamerone*, Giornata X, nov. 4, 5, 7, 9.

L. B. Alberti. — *Della Pittura*, l. II et III.

Prose filologiche (*La questione della lingua*); p. 1-86; éd. F. Fôffano; Florence, Sansoni.

P. Aretino. — *L'Orazia.*

U. Foscolo. — *I Sepolcri.*

G. Berchet. — *Lettera semiseria di Grisostomo.*

D'Ancona e Bacci. — *Manuale della lett. ital.*, t. V : extraits de V. Cuoco (p. 132-138) et de P. Colletta (p. 165-173).

A. Manzoni. — *Il conte di Carmagnola.*

Leopardi. *All'Italia*; *Bruto minore*; *la Sera del dì di festa*; *il Pensiero dominante*; *Amore e Morte*; *A sé stesso.*

Bibliographie

Ch. Fr. Crane. *Italian social customs of the sixteenth Century, and their influence on the literatures of Europe.* New Haven, Yale University press, 1920, in-8, xv-689 pages.

Nous ne pouvons qu'annoncer très sommairement ce beau volume, dans lequel un admirateur de la civilisation italienne et française des XVIe et XVIIe siècle, un infatigable chercheur, a recueilli et soigneusement classé les trésors d'érudition amassés par lui au cours de trente ans de lectures assidues. Discuter une seule partie de ce travail considérable nous entraînerait beaucoup trop loin : il nous suffit de dire que l'historien de la vie de Société en Europe y trouvera réunis des matériaux considérables. Avec une modestie et une bonne grâce parfaites, l'auteur indique lui-même les défauts de son œuvre : plusieurs fois interrompu et repris, écrit dès 1897 dans sa majeure partie, l'ouvrage se ressent de cette exécution fragmentaire; malgré un soin très méritoire pour signaler les travaux les plus récents, certaines parties révèlent une information un peu démodée. Par exemple, en ce qui concerne le rayonnement de l'œuvre de Boccace en Europe, l'auteur en est encore, pour la France, à La Croix du Maine et à Birch-Hirschfeld; pour l'Espagne, il ne paraît pas connaître les publications de Sanvisenti et de Farinelli. Ces inconvénients ne ressortent que de la considération de la date inscrite sur le titre; rappelons-nous que le livre remonte en réalité à une vingtaine d'années, et nous n'aurons plus aucune difficulté à en proclamer la haute valeur, à louer la richesse, la variété et l'ampleur de l'information. Les chapitres IX-XIII (plus de 200 pages) traitent de l'influence de l'Italie sur la vie de société en France, en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, avec une abondance que l'on ne trouvera égalée nulle part. Le défaut principal de l'ouvrage (et ces brèves observations le font assez ressortir) est qu'il embrasse trop de choses : de là le retard de sa publication et de là aussi les inégalités qu'on y peut relever. L'effort de synthèse tenté par M. Th. F. Crane est trop vaste, et entravé par trop d'analyses, par trop de renseignements particuliers; il y a là la matière de plusieurs volumes, capables de stimuler l'ardeur de plusieurs spécialistes. Il reste au savant professeur américain l'incontestable mérite d'avoir affronté ce grand et beau sujet, d'en avoir aperçu tous les aspects principaux, et d'avoir mis courageusement entre nos mains les précieux résultats de ses enquêtes, sans se dissimuler les lacunes qu'y remarqueront, par la force des choses, ceux qui en tireront le plus de profit. Henri HAUVETTE.

Gabriel Rouchès. *Le Caravage*. (Collection *Art et esthétique*). Paris, Alcan, 1920, 128 p., 24 planches.

Si le nom du Caravage est bien connu en France, sa personne et son œuvre le sont beaucoup moins. Il appartient à une époque de l'art italien depuis longtemps tombée en discrédit. M. Gabriel Rouchès, auteur d'un excellent livre sur les Carrache et l'école bolonaise, consacre aujourd'hui a leur contemporain et émule une fort intéressante monographie.

Michelangelo Merisi, dit « il Caravaggio », est un artiste remuant et batailleur de la trempe des Benvenuto Cellini et des Salvator Rosa. Que n'a-t-il comme eux laissé des lettres ou des mémoires ? On y verrait un peu plus clair dans sa biographie. Lombard de naissance, vénitien d'éducation, il est tout à fait méridional de tempérament et de caractère. C'est à Rome, à Naples, en Sicile, à Malte, qu'il a promené son existence et disséminé ses œuvres. M. Rouchès le suit pas à pas, de résidence en résidence, d'aventure en aventure, d'entreprise en entreprise, recherchant, sans toujours les trouver, les causes de ses pérégrinations et de ses déboires. Ces causes, on le devine, ne sont pas précisément à l'honneur du bouillant artiste. S'il eut de zélés protecteurs, il eut aussi des ennemis implacables. Si sa fortune fut rapide, il fut malheureux toute sa vie par sa faute, et mourut misérablement.

Les orages de son existence, que reflètent les traits ravagés de son portrait des Offices, ne laissent, par bonheur, aucune trace dans son œuvre. Aux heures les plus tragiques, l'art et l'activité du Caravage demeurent intacts. Pour en aborder l'étude, M. Rouchès ne s'est point contenté d'utiliser les travaux les plus récents de la critique italienne : il a lui-même examiné sur place la majeure partie des peintures dont il parle. Ces peintures peuvent se ranger en trois groupes, correspondant aux trois manières successives de l'artiste. Dans sa jeunesse, le Caravage, disciple des Vénitiens, est avant tout coloriste. Plus tard il néglige la couleur pour la lumière, recherche les effets d'opposition et se crée un procédé factice, quoique très personnel, de clair obscur. Dans ses dernières années, il renonce aux contrastes violents et noie ses compositions dans les tonalités grises. Mais la couleur n'est point seule à considérer chez lui. A côté du peintre, il y a le dessinateur, qui est de premier ordre. Telle étude de mains (celles du *Joueur de Théorbe*), telle anatomie d'homme (le Christ de la *Mise au tombeau*) ou d'enfant (le *Saint Jean*), tel corps d'animal (le cheval de la *Vocation de saint Paul*), sont des morceaux d'une science consommée et d'une pureté de lignes irréprochables. C'est ce qu'il y a de plus parfait dans le Caravage. On comprend, en présence d'une telle maîtrise, combien vivaces étaient restées les traditions classiques dans le nord de l'Italie, et l'on s'explique leur rayonnement prolongé en France et ailleurs.

A côté de l'exécution, il y a le choix des sujets, la façon de les comprendre et de les interpréter. A ses débuts, quand il cherchait sa voie et était maître de choisir, l'artiste marquait sa préférence pour les sujets de

demi-caractère, scènes profanes d'un réalisme modéré, joueurs, musiciens, mendiants, diseuses de bonne aventure... Il les traitait à mi-corps, en grandeur nature, selon la formule vénitienne, avec aisance et brio, sans tomber dans la brutalité comme certains de ses imitateurs. Il est fâcheux pour le développement de son talent, que les commandes, affluant de bonne heure aient presque toutes consisté pour lui en tableaux d'église. Il s'y trouve mal à l'aise, quand il ne s'y fourvoie point complètement. Le Caravage ne se contente pas, en effet, selon l'usage général dans toutes les anciennes écoles de peinture, d'habiller les personnages sacrés à la mode de son temps. C'est le fond même du sujet qu'il travestit et modernise, la foi inspiratrice lui faisant absolument défaut.

Certaines de ses compositions, *Saint Mathieu écrivant sous la dictée de l'ange*, *la Vierge à la couleuvre*, sont plus que des anachronismes : c'est la négation même de toute peinture religieuse. On ne s'étonne point qu'en présence de telles incongruités, leurs destinataires scandalisés aient refusé de les recevoir. D'autres n'ont également de religieux que leur titre, mais comme tableaux réalistes, soit de nu, soit de mœurs, restent des œuvres pleines de saveur. Appelez le *Saint Jean* de la galerie Doria « l'Enfant au bélier », *la Vierge et Sainte Anne* la « Leçon de dentelle », *le Reniement de saint Pierre* un « Vieillard conversant avec une fille d'auberge », les *Pélerins d'Emmaüs* un « Repas de paysans » ; sous ces dénominations appropriées à leur caractère, ces œuvres peuvent compter parmi les meilleures du Caravage. Quand, intéressé par un sujet sacré, il s'efforce d'en pénétrer l'esprit et cherche l'inspiration religieuse, il s'enfle, se guinde, aboutit à la pose et à l'effet théâtral. C'est le cas de la célèbre *Mise au tombeau*, œuvre puissante et d'une belle facture, mais où, comme l'observe très justement M. Bouchès, l'expression, absente des yeux et des physionomies, réside tout entière dans les gestes et dans les attitudes. Une seule catégorie de sujets religieux lui convient, ceux qui comme la *Mort de la Vierge*, ou la *Décollation de Saint Jean*, sont des scènes réalistes par nature ou, comme la *Vierge au rosaire* et son groupe de suppliants, contiennent des motifs de développements réalistes. Là, le Caravage se retrouve dans son élément, et pour peu que l'inspiration le soutienne, il atteint la perfection.

Les portraits dus à son pinceau sont peu nombreux et d'inégale valeur. Le plus remarquable, celui du grand-maître de l'ordre de Malte Alof de Vignancourt et de son jeune page, que possède le Musée du Louvre, montre qu'il avait tout ce qu'il faut pour réussir dans un genre où triomphent sans efforts les grands dessinateurs. Je ne suis pas éloigné de croire que certains tableaux pittoresques, tels le *Joueur de Théorbe* et le beau type de Napolitaine improprement qualifié *Allégorie de l'architecture*, aient été peints d'après nature. Ils présentent en tout cas l'intérêt de véritables portraits.

Résumant dans une appréciation d'ensemble sur le talent du Caravage

les divers jugements qu'il a portés sur ses œuvres, M. Rouchès marque sa place dans l'art italien en le rattachant aux artistes dont il a le plus fortement subi l'influence, le Tintoret, Domenico Campi, et à ceux qui, sans être ses disciples, furent en Italie ses imitateurs plus ou moins directs, le Spada, le Guerchin, Guido Reni et autres. Il relève enfin, dans les écoles étrangères, les noms des maîtres, Ribera en Espagne, Hondthorst en Hollande, Vien, Vignon et le Valentin en France, qui participent de son réalisme ou de son clair obscur. Eugène BOUVY.

B. Croce. *Giosue Carducci, studio critico Nuova edizione*, Bari, Laterza, 1920; in-12 de 153 p. (Biblioteca di cultura moderna, n° 95).

On sera heureux de pouvoir se procurer dans ce volume, élégant et de prix abordable, une étude qui n'est pas seulement une des plus complètes et des plus profondes qui aient été consacrées à l'œuvre de Carducci, mais aussi l'une des plus représentatives du vigoureux talent du critique napolitin. Dans la partie centrale (ch. III, *Lo svolgimento della poesia carducciana*) les diverses phases par où a passé l'art du poète, les diverses influences qui les ont conditionnées sont décrites ou analysées avec une rare pénétration, et les jugements de détail exprimés en formules saisissantes, dont beaucoup méritent de rester. Mais dans cet article réside, à vrai dire, presque toute la substance de ce petit livre : ceux qui précèdent ou suivent n'y ajoutent pas grand'chose et on n'y retrouve pas, soit la même objectivité, soit la même clarté. Le chapitre II (*Le varie tendenze e le armonie e disarmonie de G. C.*) est une construction fort laborieuse : de la politique, de la morale, de la culture « historico littéraire » de Carducci, étudiées au reste avec beaucoup de finesse, M. C. prétend extraire « trois possibilités de poésie, accompagnées d'autant de possibilités de perversion poétique » (p. 65). Peu s'en est fallu, il nous l'avoue, qu'il n'enfermât dans ce cadre rigide sa démonstration principale et qu'il ne cherchât à « présenter ces six moments comme consécutifs dans le temps et à donner, d'après eux, une division par périodes, de la poésie carduccienne, à peu près dans cet ordre : période littéraire, pratique, autobiographique, politico-épique, storico-épique, érudite » (p. 69.) Une heureuse inspiration — ou un examen attentif des faits — l'en a gardé; mais alors on ne voit plus l'utilité des pages qui précèdent. Le chapitre IV (*Il Carducci pensatore e critico*) est trop dominé par la préoccupation de venger De Sanctis des dédains affectés de Carducci et de montrer que, tout en le persiflant, celui-ci lui empruntait beaucoup; mais ici encore un excès de dogmatisme gâte à nos yeux

1. L'étude proprement dite avait déjà paru dans la *Critica* en 1919 et dans le tome II de la *Letteratura della Nuova Italia* (1914); l'appendice (sur les rapports personnels entre Carducci et l'auteur) dans la *Critica* en 1917 et dans la troisième partie des *Pagine sparse* (1920), intitulé « Dalle Memorie di un critico », il n'a qu'un intérêt purement biographique.



d excellentes observations : ce qui constitue l'infériorité de Carducci critique, dit M. C., c'est « le manque d'une solide doctrine esthétique, d'une philosophie de l'art » (p. 120); aussi « d'aucun de ses travaux historiques on ne peut dégager des séries de concepts propres à constituer un riche et robuste organisme mental ». (p. 115.)

Je ne comprends pas très bien et m'y résigne. Loin de moi en effet la pensée d'engager une discussion sur des questions abstraites qui ne m'intéressent aucunement. Je me permets seulement de remarquer ceci : nous avons eu des critiques qui se targuaient de posséder une esthétique, une philosophie de l'art; ils s'appelaient Nisard et Taine; nous en avons eu d'autres qui se piquaient de n'en pas avoir; ils se nommaient Sainte-Beuve, Jules Lemaître, Emile Faguet. De la supériorité des uns sur les autres, je ne sais ce qu'on pense à Naples; quant à nous, Français, notre opinion est faite et les plus beaux raisonnements du monde n'y changeront rien!

A. Jeanroy.

Tommaso Gallarati Scotti. *La Vita di Antonio Fogazzaro*. Milano, Baldini e Castoldi, 1920, xv-560 p. in-16.

On attendait depuis longtemps cet ouvrage, conçu et presque entièrement écrit dès avant la guerre : il ne déçoit point. D'abord, il met en œuvre un très riche matériel inédit : une correspondance intime de Fogazzaro; les lettres échangées de 1893 à 1911 avec Mgr. Bonomelli; d'autres encore, qui proviennent des hommes les plus représentatifs de l'époque. Ensuite, la profonde amitié qui liait M. Gallarati Scotti à l'auteur du *Santo* lui permet de nous donner autre chose qu'une biographie sèche et morte. Ils ont caressé les mêmes espoirs généreux, participé aux mêmes crises, connu les mêmes angoisses; ils ont fini par la même acceptation. Il ne s'agit donc pas d'un critique qui examine une œuvre qu'il sentira toujours, malgré son effort, hors de lui-même : il s'agit d'un ami qui accomplit une tâche pieuse, où le plus intime de son être est intéressé. Croyons-en Fogazzaro lui-même, quand il lui écrivait : « Tu sei l'uomo più adatto a scrivere di me dopo la mia morte... »

De là résultent non seulement la richesse de l'ouvrage, qui se prodigue à chaque page, mais sa vérité et sa profondeur. Cette histoire d'une vie d'artiste est l'histoire d'une belle âme ardente et passionnée, qui se discipline elle-même. Une nature exceptionnellement vigoureuse, portée vers les jouissances de la vie; et en même temps, un haut sentiment du devoir,

1 Dans l'article de début (*Anticarduccianismo postumo*) M. C. étudie quelque démolisseurs, anciens ou récents, de Carducci et notamment M. Enrico Thovez, dont le livre (*Il pastore, il gregge e la zampogna*) est de 1910 (de là ce titre) ; à ce livre souvent profond sous une forme alerte et séduisante il reproche surtout son impressionnisme ; mais au fond il est sur bien des points d'accord avec lui et il reconnaît que « plusieurs des observations de M. Thovez lui ont servi » (p. 40).

une volonté courageuse s'appliquant à refréner l'imagination et les sens, à les faire servir au bien : ainsi apparaît Fogazzaro. La crise qui a éclaté en lui au moment où il a été condamné par l'église, a été en réalité celle de toute sa vie. Il y a toujours eu chez lui aspiration, lutte, et victoire sur soi-même. En pénétrant à la suite de M. Gallarati-Scotti dans cette très belle âme, on l'estime et on l'aime davantage; les purs artistes intéressent moins, après tout, que les âmes généreuses, qui tout au long de leur vie ont éprouvé l'angoisse du problème de la destinée. Sobre, loin de toute déclamation inutile, efficace, le livre de M. Gallarati-Scotti est une des plus belles biographies que j'aie jamais lues.

P. H.

G. A. Borgese. *Storia della critica romantica in Italia*, con una nuova prefazione. Milan, Trèves, 1920; in-16, XI-357 pages.

La première édition de ce livre remonte à 1905; le succès en a été grand et mérité : rarement essai de jeunesse a fondé plus solidement la renommée d'un critique débutant. Depuis longtemps épuisé, il reparaît aujourd'hui tel quel, sans aucune modification. Dans une préface nouvelle, très vivante, qui ajoute un intérêt de plus au volume, M. Borgese, explique pourquoi il a beaucoup tardé à réimprimer ce livre et pourquoi, s'y étant décidé, il n'a voulu et pu y faire aucune retouche. Même s'il ne correspond plus exactement à ce qu'était la pensée du critique en 1905, le volume reste d'une importance capitale.

H. H.

Corpus scriptorum latinorum paravianum, moderante **Carolo Pascal**. — Turin Paravia, 19 vol. pet. in-8.

La collection des écrivains latins à laquelle l'imprimeur-éditeur Paravia, de Turin, a attaché son nom, et que dirige avec autorité le professeur C. Pascal, est visiblement destinée à supplanter, dans le monde des érudits, une autre collection depuis longtemps célèbre. Même format, même disposition typographique, même bas prix relatif. Un avantage matériel appréciable : au lieu d'un brochage des plus sommaires, les petits volumes du *Corpus Paravianum* se présentent sous un cartonnage léger et résistant. Les juger quant au fond sort de notre domaine. Disons simplement que les auteurs des notes, purement critiques, placées à la fin de chaque volume sont suffisamment nourris de culture latine pour n'aller point chercher *oltre Alpi* leur documentation sobre et précise. Le *C. S. L. P.* commencé vers 1916, compte déjà un nombre respectable de volumes, tous consacrés à des écrivains de l'antiquité classique. Nous serait-il permis à ce propos d'exprimer un vœu ? C'est que cette collection ne se limite point aux textes latins anciens. Il y a, dans l'immense production latine du moyen âge, des textes littéraires importants. Il y a également

l'œuvre si intéressante et si mal connue, faute d'être accessible, des ecrivains latinisants de la Renaissance. L'Italie serait particulièrement dans son rôle en mettant à la portée des érudits tout un ensemble de textes dont il n'existe encore que des éditions anciennes, rares et d'un prix élevé. Le *Corpus scriptorum latinorum paravianum* ainsi compris et élargi justifierait à merveille son titre. Il constituerait le grand répertoire, encore à créer, de la latinité ancienne et moderne. Ce serait un honneur pour un éditeur d'en avoir pris l'initiative, et pour les savants d'un pays de l'avoir réalisé.

Eugène Bouvy.

Revue des Revues

BEAUX-ARTS

Périodiques dépouillés.

ANNÉE 1919 ET COMMENCEMENT DE 1920

Arte. *L'arte.* Rome.
Arts. *Les Arts.* Paris.
BdA. *Bollettino d'Arte del Ministero della pubblica istruzione.* Rome.
BMag. *Burlington magazine.* Londres.
Cr. *La Critica.* Naples.
Emp. *Emporium.* Bergame
GBA. *Gazette des Beaux-Arts.* Paris.
Mco. *Il Marzocco* Florence.
NA. *Nuova Antologia* Rome.
NRI. *Nouvelle revue d'Italie.* Rome.
RA. *Revue de l'art ancien et moderne.* Paris.
RdA. *Rassegna d'Arte* Rome.
RDM. *Revue des deux Mondes* Paris.
RI. *Rivista d'Italia.* Milan.
RNz. *Rassegna nazionale.* Rome.
St. *The Studio.* Londres.

Arts plastiques

GÉNÉRALITES

G. Franceschini. *Sentimento e emotività nella opere d'arte.* **RI,** août 1919.

B. Croce. *La critica e storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti.* **Cr.** t. XVII (1919), p. 265

* *S. E. l'Arte* [sur la création d'un Ministère des Beaux-Arts] **Mco,** 21 sept. 1919.

Luigi Dami. *Arte, note brevi* [sur le remaniement du Musée des offices]. **Mco,** 30 novembre 1919.

Antonin Muñoz. *L'Istituto d'archeologia e storia dell'Arte.* **Mco,** 16 novembre 1919.

A. Foratti. *I caratteri della figura da Giotto a Raffaello.* **RI,** sept. 1919 (Cfr. **Mco,** 14 décembre 1919).

Nello Tarchiani. *Cose d'arte : Roma nel rinascimento.* **RNaz,** 16 décembre 1919.

André Bellessort. *La joie de Sienne.* **RDM,** 15 sept 1919.

N. T. *Arte e terremoti in Mugello* [sur les dommages causés à quelques œuvres d'art de l'école florentine]. **Mco,** 13 juillet 1919.

M. Salmi. *Appunti per la storia della pittura in Puglia.* **Arte,** décembre 1919.

Art.-Jahn Rusconi. *Choses d'Italie : Dalmatie, Istrie, Vénétie* [énumération et description d'œuvres italiennes existant dans ces provinces]. **Arts,** n° 174, 1919.

Eva Tea. *La mostra delle opere d'arte tornate da Vienna.* **Arte,** juin, 1919.

Art.-Jahn Rusconi. *Les tableaux italiens revendiqués en Autriche* [reproduction des principaux] **Arts,** n° 178. 1919.

R. de La Sizeranne. *Le démembrement du Salon carré.* **RDM,** 15 octobre 1919.

G. Fogolori. *Opere d'arte che ritornano da Vienna.* **Emp** avril 1919.

Luigi Dami. *Arte : note brevi* [à propos du classement des musées, et des Offices en particulier] **Mco,** 7 mars 1920.

Carlo Gamba. *I quadri nelle chiese* [sur la nécessité de remettre, à certaines conditions, les tableaux aux places auxquelles les artistes les ont destinés]. **Mco,** 13 juillet 1919.

Nello Tarchiani. *Di furto in furto* [sur les vols d'œuvres d'art]. **Mco,** 7 décembre 1919.

C. Gamba. *I quadri e gli arazzi restituiti dall'Austria : i quadri restituiti da Vienna.* **Mco,** 2 mars 1919.

A. Munoz. *Uno storico dell'architettura.* **Mco,** 23 mars 1919.

XIIIe-XIVe SIÈCLES

L. Gielly. *Les fresques de la basilique de Saint-François à Assise.* **Arts,** n° 182, 1920.

Oswald Siren. *A great contemporary of Giotto* [Il s'agit de Buonamico Buffalmaco]. **BMag.**, décembre 1919-janvier 1920.

Sir Claude Philipps. *Florentine painting before* 1500 [reproductions de peintures exposées à Florence de Fr. Pesellino, Fra Angelico, Paolo Uccello, Sogliani, Masaccio]. **BMag.**, juin 1919.

Maria Krasceninnikova. *Catalogo dei disegni del Pisanello nel codice Vallardi del Louvre*, **Arte**, janv.-avril 1920.

Luigi Dami. *L'Angelico a S. Marco.* **Mco,** 25 mai. 22 juin 1919.

André Pératé. *La construction de la Tour de Babel,* dessin italien de la collection Manzi. **Arts,** n° 179, 1919.

Emile Mâle, *L'iconographie française et l'art italien au XIVe siècle et au début du XVe.* **RA,** janvier, février, mars 1920.

XVe SIÈCLE

Ad. Venturi. *Intarsi marmorei di L.-B. Alberti.* **Arte,** janvier, avril 1919.

Giacomo Vesco. *L.-B. Alberti e la critica d'arte in sul principio del Rinascimento* **Arte,** janvier-avril, décembre 1919.

Gius. Piocco. *Andrea del Castagno a Venezia.* **Mco,** 28 mars 1920.

Luigi Dami, *Domenico Beccafumi.* **BdA,** janvier-avril 1919.

Tanered Borenius, *Bono da Ferrara.* **BMag,** novembre 1919.

Antonia Calderara-Broschi, *Ambrogio Borgognone et les peintres primitifs de Lombardie* **RA,** janvier-février 1920.

Pompeo Molmenti *Intorno a Gattamelata.* **Mco,** 25 mai, 22 juin 1919.

Adolfo Venturi, *Per Leonardo da Vinci* (*la «Vergine delle Rocce»*). **Arte,** janvier-avril 1919.

P. D'Ancona. *La Leda di Leonardo da Vinci in una ignota riduzione fiamminga.* **Arte,** janvier-avril 1920.

Luca Beltrami. *Un'altra « Madonna Cecilia »? La dama coll'ermellino del Museo di Cracovia* [de l'école de Léonard] **Mco,** 6 juillet 1919.

Ad. Venturi. *Leonardo pittore.* **NA,** 16 juin 1919.

Jean Alazard. *La Vierge aux Rochers de Léonard de Vinci*, à propos d'un livre récent [la *Vita di Leonardo da Vinci* de G. Vasari publiée par Giovanni Poggi]. **RA,** mars 1920.

Nello Tarchiani. *Cose d'arte* [traite du portrait de femme de profil de l'école de Léonard, à l'Ambrosienne]. **RNz,** 16 septembre 1919.

Pierre Gauthiez. *Léonard de Vinci en France.* **GBA,** 1919, p. 113.

Oswald Siren. *Lorenzo di Niccolo,* **BMag,** février 1920.

A. Zazzetta. *Sulla data della nascita di Raffaello.* **Arte,** janvier-avril 1920.

Rufus G. Mather. *Nuovi documenti Robbiani* (2e et 3e série). **Arte,** janvier et décembre 1919.

Giacomo di Nicolo. *A recently discovered madonna by Luca della Robbia.* **BMag,** août 1919.

M. Marangoni, *Osservazioni sull « Acuto » di Paolo Uccello.* **Arte,** janvier avril 1919.

Tancred Borenius, *Two tondos by Piero di Cosimo in Sweden.* **BMag,** mars 1920.

G. Zippel. *Piero della Francesca a Roma.* **RdA,** mars-avril 1919.

Ad. Venturi, *Romolo e Remo di A. Pollajuolo nella lupa capitolina.* **Arte,** déc. 1919.

Ad. Venturi. *Affreschi inediti di Luca Signorelli.* **Arte,** janvier-avril 1919.

Ad. Venturi. *Un'anconetta ignota del Correggio.* **Arte,** décembre 1919.

Lionello Venturi. *Un'opera sconosciuta del Greco.* **Arte,** janvier-avril 1920.

Ad. Venturi, *La volta della Sistina.* **Arte,** juin 1919.

XVIe SIÈCLE

Raffaello da Urbino Numéro spécial de **Mco,** 4 avril 1920 ; articles de C. Gamba, G. Tubini, L. Dami, F. Malaguzzi-Valeri, N. Tarchiani, T. Sorbelli, A. Muñoz, D. Angeli, C. Lorenzetti, C. Lévi.

G. Fiocco. *Jacopo Ripanda.* **Arte,** janvier-avril 1920.

Luca Beltrami *L'enigma di Andrea Salai risolto* [l'élève de Léonard connu sous le nom d'Andrea Salaino]. **Mco,** 7 sept. 1919.

Eva Tea, *Il cromatismo di Paolo Veronese.* **Arte,** janvier-avril 1920.

Jean Babelon. *Un peintre italien de Philippe II : Federico Zuccaro à l'Escurial.* **RA,** mai 1920.

E. Brunelli. *Un quadro sardo nella galleria di Birmingham.* **Arte,** décembre 1919

Giov. Nascimbeni. *Jean Goujon in Italia.* **Mco,** 10 août 1919.

XVIIe-XVIIIe SIÈCLES

Diego Angeli. *Roma barocca* [à propos du livre de Ant. Muñoz]. **Mco,** 28 mars 1920.

P. de Nolhac. *Roma educatrice degli artisti francesi : Claude Lorrain* **NA,** 1er décembre 1919.

Arnold Goffin. *La Flandre en Italie : Rubens.* **NRI,** décembre 1919.

Florence Ingersoll-Smouse. *La sculpture florentine à la fin du XVIIe siècle.* **GBA,** mars-avril 1920.

Francis de Miomandre, *Expositions du Petit palais,* II, *Les Vénitiens du XVIIIe siècle.* **Arts,** no 175, 1919.

George A. Simonson. *Guardi's pictures of the Papal benediction in Venice* (1782). **BMag.** février 19.0.

E. D. *Le nouveau Guardi du Louvre.* **RA,** avril 1920.

Tancred Borenius *A Tiepolo for Oxford* Les Israélites recueillant la manne) **BMag,** mai 920.

G. Ortolani. *Un mercante incisore ai tempi del Goldoni* [A. M. Zanetti. à propos du livre de G. Lorenzetti] **Mco,** 21 mars 1920.

XIXe-XXe SIÈCLES

Gino Damerini. *Mentre si prepara la XIIe Biennale* [l'exposition de Venise en 1920]. **Mco,** 14 décembre 19 9.

Gius Ortolani. *Nella bottega di A. Canova.* **Mco,** 20 juillet 919.

V. Pica. *Un graveur italien : Benvenuto Disertori.* **St,** oct. 1919).

Art musical

Giacomo Orefice. *Come si fa all'estero la storia della nostra musica* [à propos du troisième volume — posthume — de l'Hist. de la musique de Combarieu]. **Mco,** 28 mars et 4 avril 1920.

G. Orefice. *Rassegna musicale.* **RI,** janvier-avril 1919.

G. Roncaglia. *Per il « Dopo-guerra » musicale.* **RI,** avril 1919.

Mario Labo. *Problemi del dopo guerra : la musica popolare italiana.* **Mco,** 7 decembre 1919.

Cesare Levi. *L'opera italiana e il ballo francese dei primi secoli* [A propos des thèses de M H Prunières] **RNaz,** 15 juin 19 9.

Carlo Cordara. *Rivendicazioni Palestriniane.* **Mco,** 21 mars 1920.

Mario Foresi. *Adelina Patti.* **NA.** 1er novembre 1919.

Vittorio Ricci. *Un libro su Boito* [par A. Pompeati]. **Mco,** 23 nov. 1919.

Carlo Cordara. *Il « trittico » di G. Puccini* [Il Tabarro, Gianni Schicchi, Suor Angelica] **Mco,** 18 mai 1919.

V. Ricci. *Ruggero Leoncavallo.* **Mco,** 10 août 1919.

G. Barini. *Rassegna musicale : Ruggero Leoncavallo* **NA,** juillet septembre 1919.

G. N. *Cronache bibliografiche : Boito, Mascagni, Pizzetti* **Mco,** 5 août 1919.

XXX. *La saison au Costanzi : L'amore dei tre Re.* de Sam Benelli, musique de M Montemezzi. **NRI,** juillet 1919.

Le Gérant : F. GAULTIER.

ANGERS. — IMP. F. GAULTIER ET A. THÉBERT, RUE GARNIER, 4.

L'interprétation du « Roland furieux » et de la « Jérusalem délivrée » dans les arts plastiques

(*Suite*[1].)

II

La *Jérusalem délivrée*.

Les raisons pour lesquelles, dès son apparition, la *Jérusalem délivrée* obtint auprès des artistes un succès que n'avait pas connu le *Roland furieux*, sont principalement d'ordre général et s'expliquent aisément. Le *Roland furieux*, destiné à divertir une élite comme celle des petites cours italiennes du XVIe siècle, n'avait jamais été populaire au vrai sens du mot. Après 1550, il ne correspondit plus à l'esprit qui régna en Italie et dans les pays latins. Au contraire, la *Jérusalem* traduisit à merveille les sentiments contradictoires des contemporains : d'une part, les aspirations religieuses sincères qu'avait développées la Contre-Réforme; de l'autre, le goût indéracinable pour la Beauté et la Volupté, que maintenaient l'éducation classique et les académies.

En outre, je l'ai déjà signalé, les artistes trouvaient dans la *Jérusalem délivrée* des sujets plus nombreux et plus nettement indiqués. C'est peut-être une impression personnelle, mais, en rapprochant deux épisodes parallèles pris chez l'Arioste et chez le Tasse, je me représente mieux la scène décrite par le Tasse.

De son vivant, le Tasse a pu voir la première édition de la

1. V. p. 129.

Jérusalem avec figures, celles de Bernardo Castello (chez Bartoli à Gênes, 1590) qui était de ses amis. Elle furent gravées par Augustin Carrache et par Girolamo Franco. Il y a une estampe par chant sans compter un frontispice. Ce sont de grandes compositions hors-texte, assez plaisantes, peuplées de personnages, avec de nombreux détails, des perspectives de villes, des escadrons qui défilent, mais dépourvues de variété. Les personnages ont des corps allongés à l'excès, avec des extrémités trop fines. Ils sont vêtus à l'antique, même les Infidèles. Leurs attitudes ont un caractère théâtral : les combattants évoluent comme des figurants d'opéra.

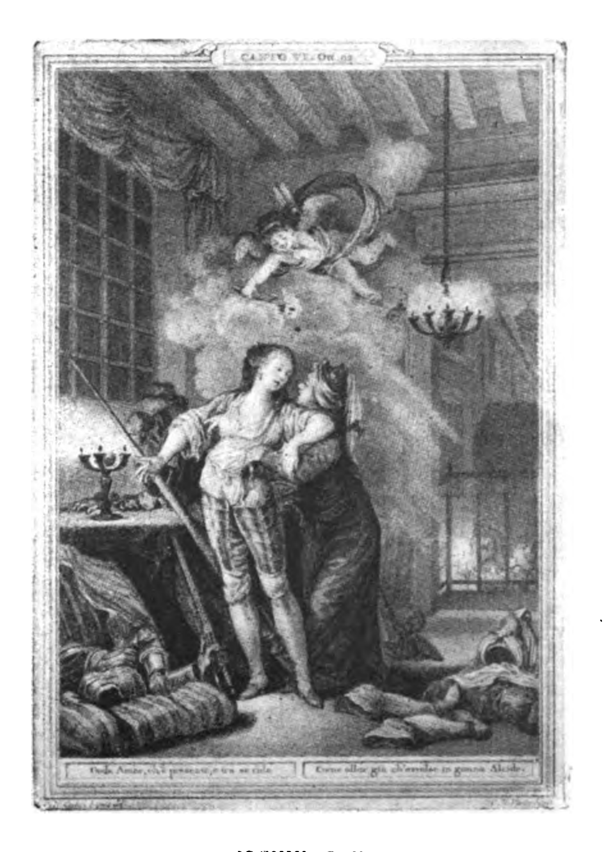
Castello a vu uniquement le côté guerrier et religieux du poème. Il a dédaigné tout ce qu'il y a de voluptueux ou de tendre chez le Tasse.

Ses estampes furent très appréciées, même hors d'Italie. On les retrouvera copiées dans des éditions italiennes postérieures, comme celle de Venise (1760-61, chez Antonio Groppo), dont nous aurons à reparler, dans des éditions étrangères (Paris, chez Nicolas et Jean de la Coste, 1648, in-4°, avec des figures de Michel Lasne qui sont des contrefaçons; Londres, chez Tonson et Watts en 1724, édition où Van Gucht s'est contenté de recopier les originaux de Castello).

Castello a donné deux autres séries : l'une pour le volume à petit format imprimé par Giuseppe Pavoni à Gênes en 1604; ce sont de minuscules estampes avec des personnages inexpressifs, — il ne convient pas de s'y attarder —; l'autre pour une édition petit in-f° que le même Pavoni lança en 1617. Castello a essayé de se renouveler. Ses compositions, une par chant, gravées par Camillo Congio, sont enfermées dans un encadrement à fronton. Il a changé de sujets : par exemple, au IIe chant, le supplice d'Olindo et de Sofronia au lieu de l'entretien d'Ismeno avec Aladin.

Le type des personnages, toujours travestis à l'antique, s'est modifié, moins étiré, plus massif. L'esthétique du XVIIe siècle apparaît. Le caractère didactique et édifiant de ces illustrations

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE



COCHIN (C. N.)
Herminie revêtant l'armure de Clorinde.

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE



CASTELLO (Bernardo)
Godefroy de Bouillon encourage les Croisés.

s'accentue. Les anges ne sont plus en arrière comme dans les gravures de la première série, mais viennent au premier plan, Renaud ne courtise plus Armide, mais est entraîné par ses deux compagnons. Dans l'ensemble, l'exécution est lourde, elle accuse davantage le poncif. Nous tombons dans un genre passablement ennuyeux.

Castello, avant de mourir en 1629, devait voir surgir un rival plus heureusement inspiré, Antonio Tempesta. Avant de parler de cet artiste, je dois mentionner une autre édition parue à Venise, en 1599, chez Gio. Battista Ciotti : un petit livre charmant, avec de minuscules bois, plein de fraîcheur et de naïveté, dans la manière des vieux imagiers. Les personnages vêtus tantôt à l'antique, tantôt à la moderne, ont une bonhomie charmante. Dans la représentation des maisons, des palmiers, il y a un essai de couleur locale.

Tempesta, comme Castello, a laissé trois séries d'estampes. La première accompagne un tout petit livre, paru à Rome, chez Gio. Angel Ruffinelli en 1621; dans chacune des minuscules figures, l'artiste a tracé deux ou trois personnages avec une sûreté, une aisance et un agrément qui font penser à nos petits maîtres du XVIIIe siècle. Les suites 2 et 3 ne semblent pas avoir été gravées en vue d'une édition, mais publiées à part. Elles sont très réussies, la deuxième surtout, et préférables aux estampes de Castello. Tempesta a un sens supérieur de la composition : dans un espace restreint, il sait faire évoluer de nombreux personnages et des chevaux, pendant qu'à l'arrière-plan on voit des troupes charger ou tenter l'escalade de villes dont les habitants se défendent. Le tout sans confusion, avec un esprit, une verve et des détails pittoresques qui rappellent Callot et Della Bella.

Tempesta n'habille à l'antique que les principaux personnages; le commun est vêtu à la mode contemporaine. Il représente des soldats qu'il a vus; aussi ont-ils une allure exactement rendue. Surtout, il excelle comme animalier. Il a paraitement étudié le cheval, ce qui est rare à son époque; où

Tempesta apparaît plus faible, c'est dans les compositions moins peuplées et moins animées. Les visages de ses héros sont quelquefois inexpressifs et figés.

Les Bolonais qui, plus que toute autre école d'Italie, subirent des influences littéraires et qui avaient fait une assez large place à l'Arioste dans leurs œuvres, s'inspirèrent beaucoup plus du Tasse. Précédemment[1], j'ai essayé de montrer les affinités qui existent entre ce poète et les Carrache. *Renaud et Armide* d'Annibal Carrache (Musée de Naples) qui fut exécuté pour le cardinal Farnèse, c'est-à-dire entre 1595 et 1600, est peut-être le premier tableau qui ait traduit le Tasse. Au musée de Bologne, il y a bien des *Funérailles de Clorinde* mises sous le nom de Nicolò dell' Abbate, (Catalogue par A. Guadagnini, Bologne, 1907, p. 105), mais cette attribution paraît invraisemblable, la mort de Nicolò ayant précédé l'apparition de la *Jerusalem*. Citons aussi, parmi les premières peintures inspirées par le Tasse, l'*Herminie chez les bergers* de Bartolomeo Schedoni mort en 1615 (Musée de Naples).

Après les Carrache, leurs disciples témoignèrent du même goût pour les héros du Tasse. Dans son *Renaud et Armide* du Louvre, le Dominiquin montre des réminiscences de la figure du chant XVI dans la première série de Castello, non point tant en ce qui concerne la pose des personnages, conforme aux indications du Tasse lui-même, que le grand bâtiment de l'arrière-plan, copié sur le Colisée. Le Dominiquin a donné aussi une *Herminie chez les bergers* (Louvre et National Gallery).

On croirait que l'Albane a voulu rivaliser avec le Dominiquin, car il a traité les deux mêmes thèmes : *Renaud et Armide* (Rome, Coll, privée du prince Pallavicini) ; *Herminie accueillie par les bergers*, *Paysage avec Herminie* (Rome, Gal. Colonna).

L'âme romanesque du Guerchin était faite pour comprendre

1. *La peinture bolonaise à la fin du XVIe siècle, 1575-1610 les Carrache*, Paris 1913, p. 8 et 9.

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE



Phot. Hanfstaengl.

POUSSIN (Nicolas).
Herminie secourant Tancrède
(Ermitage, Petrograd).

le Tasse. Au Palais Costaguti, à Rome, il peignit l'*Enlèvement de Renaud par Armide*. La Galerie Doria possède de lui un *Tancrède blessé secouru par Herminie*. Pietro Francesco Mola semble avoir été aussi un fervent du Tasse. Il évoque Herminie menant une vie pastorale ou soignant Tancrède. Tiarini a laissé un *Renaud et Armide* (Galerie Borghèse).

Les autres écoles du Nord de l'Italie témoignent d'une grande indifférence à l'égard du Tasse. Chez les Florentins, Allori a laissé un portrait du poète (Offices), Furini un *Renaud dans la forêt enchantée*; chez les Vénitiens, le Padouan a peint un *Renaud et Armide*; enfin, parmi les Génois, Domenico Frasella de Sarzana représenta la célèbre scène d'amour à la voûte d'une chambre du Palais Imperiali à Savone.

Les écoles méridionales font preuve d'une ferveur égale à celle des Bolonais. Les Romains nous donnent la traditionnelle *Herminie chez les bergers* (Romanelli, Galerie Doria; Piètre de Cortone, id.) ou des scènes des amours de Renaud et d'Armide (Piètre de Cortone, Petrograd et Stockholm); mais ils ne peuvent rivaliser avec les Napolitains. Mattia Preti, auteur de trois *Olindo et Sofronia*, et Cavallino sont attirés par la douce Herminie. Luca Giordano et Solimène la représentent arrivant chez les bergers (Prado, Madrid); ils cherchent aussi des épisodes moins rebattus (*La première entrevue de Tancrède et de Clorinde* et *Renaud dans la forêt enchantée*, par Giordano, Prado; *Godefroy blessé*, par Solimène, Besançon).

Au XVIIIe siècle, le Tasse n'est à peu près en faveur que chez les Vénitiens, grâce à Jean-Baptiste Tiepolo et aux éditeurs de livres à figures. A cette même villa Valmerana dont j'ai déjà parlé, Tiepolo associa dans ses inspirations le Tasse à l'Arioste, et aussi à Homère et à Virgile. Il décora une chambre, contigüe à celle de l'Arioste, avec quatre panneaux : *Renaud enlevé sur le char d'Armide*; *Renaud et Armide*; *Renaud voyant dans le miroir sa vie passée*; *Renaud abandonnant Armide*. On peut dire que Tiepolo a été tenté par la *Jérusalem*

délivrée. M. Molmenti[1], outre deux panneaux au palais épiscopal de Würzbourg, cite trois petits dessus de porte chez le sculpteur Saint-Marceaux à Paris et quatre toiles dans la collection Cartier à Gênes. A en juger par les reproductions que donne M. Molmenti, il a raison de trouver ces compositions supérieures aux fresques de la Valmerana et aux tableaux de Würzbourg. Dans ces œuvres-là, Tiepolo n'a pas pénétré la pensée du Tasse; son Armide n'est qu'une vieille courtisane impudente auprès de Renaud, héros de théâtre assez froid. Dans les tableaux de la collection Cartier, c'est l'amante qui souffre et le drame intérieur est parfaitement rendu.

Venise a contribue aussi à maintenir la vogue du Tasse au XVIIIe siècle par deux remarquables éditions, l'une chez Albrizzi en 1745, l'autre chez Groppo en 1760. La première comprend des figures de Piazzetta. Les planches hors texte (une par chant) sont d'une exécution très habile, mais d'un dessin mou; les personnages manquent d'expression. Par contre, les lettres ornées, les vignettes et les culs-de-lampe montrent une heureuse fantaisie, et Piazzetta peut rivaliser avec les Français contemporains. Je citerai comme un chef-d'œuvre le cul-de-lampe qui ferme le chant IX, où l'on voit une manière de pandour jouer du tambour au grand ennui d'une femme qui bouche ses oreilles.

Novelli, qui illustra la seconde de ces éditions, n'est pas inférieur à Piazzetta. Il n'a pas composé de grandes figures, et le libraire s'est contenté d'intercaler les planches de Castello troisième manière; mais Novelli a disposé, dans le texte de chaque chant, une majuscule ornée, un encadrement pour l'argument, deux ou trois vignettes et un cul-de-lampe. Novelli, enfant de Venise, raffole de turqueries. Ses vignettes montrent des costumes pittoresques, des tentes ou des constructions d'une fantaisie rococo. La grâce de Venise au XVIIIe siècle s'ex-

1. *Tiepolo*, Tr. française, Paris, 1911, p. 188, 189, 197.

hale de ce volume. Tout est sourire; les combats semblent des joutes et les conseils des réunions aimables; dans les scènes édifiantes, les personnages font leur possible pour manifester une dévotion qui ne les absorbe pas longtemps. Le burin du graveur Leonardis a rendu la légèreté, l'élégance et l'aisance des dessins de Novelli.

Malgré la beauté de l'impression, la *Jérusalem*, sortie des presses de Marenigh à Florence en 1820, est loin de ces splendeurs. Rien n'est plus plat, plus lourd, plus froid et même plus niais que les figures de Sabatelli et de Martinelli exécutées sous la direction de Morghen.

Au XIXe siècle, les artistes italiens ont interprété le Tasse mais modérément. La vie, ou plutôt la légende de ce poète, a tenté quelques-uns d'entre eux. Au salon de 1833, Rigo montre la Vierge apparaissant au Tasse qu'elle guérit. Busi (Expos. 1867) fait converser le cardinal Cinzio Aldobrandini et son protégé. La Galerie d'art moderne à Rome possède un *Tasse à Bisaccia* par Bernardo Celentano et un *Tasse et Eléonore d'Este* de Domenico Morelli. L'effigie seule du poète a été rendue par Mercuri (salon de 1844) et Balbi (1864 ; au Museo Tassiano à Saint-Onuphre) et par les sculpteurs De Fabris (statue du tombeau du Tasse à Saint-Onuphre, 1857), Antonini (Exp. Paris 1867) et Torelli (Exp. Londres, 1872).

Quelques artistes s'inspirent de la *Jérusalem*. Ils nous font voir Herminie, soit dans sa fuite (De Francesco, Salon 1848), soit gardant les troupeaux (Bezzuoli, Londres 1848), soit penchée sur le corps de Tancrède blessé (Luchini, 1831). Les sculpteurs Bottinelli et Bianchi (Exp. univ. 1855 et 1867), font jaillir du marbre la figure d'Armide, pendant que les peintres retracent ses amours (Alberi, Bologne, 1836), puis son abandon (Peschiera, Exp. Paris, 1855).

En France, c'est au château de Fontainebleau que nous voyons représenter pour la première fois des scènes de la *Jérusalem délivrée* dans une dépendance des Appartements de

la Reine, qui reçut le nom de Cabinet de Clorinde. Le Flamand Ambroise Dubois retraça huit épisodes où figurait l'héroïne[1] : *La naissance de Clorinde — Argante et Clorinde devant la tour de bois — Clorinde et Soliman — Tancrède à l'assaut de Jérusalem — Tancrède au camp — Tancrède contemplant Clorinde — Le combot entre Tancrède et Clorinde — Le baptême de Clorinde.*

De cet ensemble il reste trois tableaux : le *Baptême de Clorinde*, actuellement au Louvre, et deux autres : la *Naissance de Clorinde* et *Clorinde devant Soliman*, restés à Fontainebleau, mais placés dans la chambre de Saint-Louis. Ce sont d'agréables peintures sans rien qui mérite de nous retenir.

Elles ne semblent pas avoir produit sur les contemporains une impression aussi vive que la série exécutée en 1630 par Simon Vouet pour l'hôtel de Bullion. M. Demonts a écrit sur cette décoration qui appartient à M. Guyot de Villeneuve, une étude importante pour l'histoire de notre art au début du XVIIe siècle[2]. Vouet revenait d'Italie avec une formation éclectique, connaissant non seulement l'art mais la littérature de l'Italie. L'Arioste et le Tasse lui étaient familiers. Il était qualifié pour traiter un sujet tel que les *Amours de Renaud et d'Armide.* C'est une illustration complète de l'histoire d'Armide depuis ses incantations au Chant X jusqu'à sa tentative pour se donner la mort (Chant XX). Le côté décoratif a préoccupé Vouet avant tout, mais il a interprété la *Jérusalem* comme un Italien n'aurait pas mieux fait. Il a bien saisi le caractère de langueur passionnée — j'emploie une expression de Fénelon dans *Télémaque*, qui convient au Tasse — propre aux épisodes amoureux de la *Jérusalem.*

Le succès qu'obtinrent ces peintures, est prouvé par les copies et par les tapisseries qui les reproduisirent, avec quelques variantes surtout dans le type des personnages.

1. Le Père Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, 1642, p. 145-146. — Dimier, *French Painting in the XVI century*, London, 1904, p. 209.
2. *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1913, p. 58-78.

Phot. Hanfstaenl.

POUSSIN (Nicolas).

Armide, voulant poignarder Renaud, est désarmée par l'Amour.

(Galerie de Dulwich).



Phot. Neurdein.

VAN DYCK (attribué à). — Renaud et Armide.
(Musée du Louvre)

Poussin aussi a été attiré par le Tasse dont le poème lui était familier. On possède de sa main cinq tableaux d'après la *Jérusalem : Armide voulant poignarder Renaud dont elle devient amoureuse* (Dulwich); *Armide enlevant Renaud* (Berlin); *Renaud et Armide* (Petrograd); *Renaud présentant à Armide son bouclier comme un miroir* (Coll. de Lord Scorsdale à Keddleston-Hall); *Tancrède et Herminie* (Ermitage). Ces interprétations sont différentes suivant l'époque à laquelle elles ont été exécutées. Par exemple si *Herminie retrouvant le corps de Tancrède* offre une scène élégiaque d'une délicate beauté, l'*Armide qui veut poignarder Renaud* a un caractère de force presque brutale : Renaud endormi n'est qu'un robuste soldat, et l'Amour au nez retroussé a une physionomie vulgaire.

C'est surtout la génération de Vouet et de Poussin qui s'inspira du Tasse. Ensuite, la vogue de la *Jérusalem* auprès des artistes subit un arrêt jusqu'au XVIIIe siècle. Il est curieux de constater que Le Brun et son école n'empruntèrent pas de sujets à ce poème. Je ne vois à citer que trois compositions, tirées par Jacques Rousseau de l'histoire d'Armide, qui ornaient une chambre des Tuileries[1].

Les Hollandais contemporains se soucièrent peu des héros du Tasse. En Flandre, ce poète a inspiré deux maîtres différents par leurs tendances : Van Dyck et Téniers le jeune. On voit que le sujet de *Renaud et Armide* a préoccupé Van Dyck ou du moins son atelier, s'il est exact que le tableau du Louvre, avec deux personnages assez déclamatoires et contorsionnés, et celui du Musée de Bordeaux ne sont pas de lui. En Angleterre, toujours sur le même sujet, se trouvent deux peintures dans les collections Fitz-William et du duc de Newcastle, une grisaille chez lady Eastlake, et une esquisse à l'huile sur papier à la National Gallery. A Téniers le jeune on a attribué, — leur authenticité a été mise en doute, — douze petits tableaux

1. Bailly, *Inventaire des tableaux du Roy*... publ. par F. Engerand, Paris, 1899, p. 387.

(Madrid, Prado) où les aventures d'Armide sont retracées.

Le Tasse retrouva, mais peu à peu, sa popularité dans les ateliers français au début du XVIIIe siècle. Au salon de 1699, Paillet expose « deux sujets de Renaud et d'Armide » ; en 1704, Favannes *Tancrède tuant Clorinde sans la connaître.* Ce même salon de 1704 est significatif : Antoine Coypel et Louis de Boulogne concurremment montrent *Renaud et Armide dans les plaisirs.* Les peintres de cette génération s'appliquent à représenter *Tancrède rendant les armes à Clorinde* (Le Moyne, Musée de Besançon), *Renaud et Armide* (J. B. Van Loo, Musée d'Angers) *Herminie chez les Bergers* (Restout, Palais de Fontainebleau, et Dorigny, Maison Lombardi à Vérone[1]).

Comme le fait remarquer M. Pierre Marcel[2], c'est à travers la mythologie que les artistes voient les amants du Tasse. Renaud et Armide sont escortés de tritons, de naïades et d'amours. C'est aussi à travers le théâtre qu'apparaît la *Jérusalem délivrée.* Gillot donne ses scènes d'opéras galants, dont *Armide.* La série des fragments d'opéra composée par Charles Coypel en vue de la tapisserie, comprend, sur quatre épisodes, trois qui sont tirés de la *Jérusalem* et inspirés par le livret *d'Armide* : l'*Évanouissement d'Armide*, la *Destruction du palais d'Armide* et le *Sommeil* de *Renaud.* Ces trois peintures sont partagées entre le Louvre (Réserve) et les Musées de Nancy et de Nantes. Elles ont été traduites à plusieurs reprises par la manufacture des Gobelins[3]. Leur succès fut tel que le cardinal de Fleury donna en 1737 au même Coypel la commande, qui ne fut jamais exécutée, d'une série plus complète de l'histoire d'Armide en huit tableaux[4]. Le Tasse est à la mode. En 1747,

1. Suivant Dussieux, Les *Artistes francais à l'étranger* Paris et Lyon, 1876 p. 522.

2. *La peinture française, de la mort de Le Brun à la mort de Watteau* (1690-1721) Paris, 1906, p. 189.

3. V. Fenaille, *Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours* (1600-1900) t. II, Paris, 1904, p. 323 et suiv.

4. V. Engerand (F.) *Inventaire des Tableaux commandés et achetés par la direction des Bâtiments du Roi* (1709-1792). Paris, 1900, p. 119.

parmi les onze tableaux, ordonnés extraordinairement pour le Roi aux principaux officiers de l'Académie par le directeur général des Bâtiments, figure une *Armide voulant s'ôter la vie.*

En 1751, c'est Boucher qui exécute pour la Manufacture de Beauvais et propose pour les Gobelins une suite de modèles sur les mêmes thèmes[1]; Boucher connaissait les œuvres du Tasse, et pas seulement la *Jérusalem* puisqu'il nous a laissé deux peintures inspirées par l'*Aminta* (Paris, Banque de France, et Musée de Tours), sans compter trois dessins (Gravures par Lempereur au salon de 1779) : *Sylvie guérit Philis de la piqûre d'une abeille*; l'*Amour ranime Aminta dans les bras de Sylvie* : *Sylvie fuit le loup qu'elle a blessé.* Il avait d'ailleurs affirmé sa prédilection pour le Tasse en prenant *Renaud et Armide* comme sujet de son tableau de réception à l'Académie de peinture. C'est la toile du Louvre pour laquelle la jeune Madame Boucher a servi de modèle.

A la suite de Coypel et de Boucher, les artistes se piquent d'émulation. Chacun veut avoir figuré le couple célèbre[2]. Le théâtre d'ailleurs continua à s'interposer entre l'artiste et le poème : en 1751, Leclerc expose des *Enfants jouant une scène de l'opéra d'Armide.*

Les sculpteurs, autant que les peintres, se plaisent à représenter les personnages de la *Jérusalem,* Simon Challes, le frère de Michel-Ange Challes, avec une terre cuite d'*Olinde et Sophronie* et le piémontais francisé Ladatte avec un groupe en bronze, *Renaud et Armide.*

Certains artistes se spécialisent presque dans l'exécution de scènes de la *Jérusalem.* Corrège, de l'académie de Saint-Luc, exécuta successivement un *Renaud et Armide* et une *Armide qui veut tuer Renaud* (Salons 1753 et 1764), sans compter des esquisses

1. Fenaille, ouv. cité, t. II, p. 238.
2. Boisot, 1740 : *Renaud quitte Armide* — Favanne (de), 1747 : *Armide désarmée par l'amour* — Amand, 1765 : *Tancrède pansé par Herménie* (*sic*) et *Renauld et Armide* — Briard, *Hermine se réfugiant chez un paysan,* Réception à l'Académie de peinture, 1768.

pour une *Destruction du palais d'Armide* (Salon de Bordeaux, 1771). Mais Lagrenée l'aîné fut particulièrement enthousiaste. De 1757 à 1798, pendant une période de plus de quarante ans, il donne la *Rencontre d'Herminie et de Tancrède*, *Renaud* et *Armide*, *Armide voulant se frapper*, *Ubaldo et le chevalier danois rencontrant les nymphes*, enfin, en 1798, une nouvelle édition de la tentative de suicide d'Armide. Il communique son goût à son frère cadet qui, en 1785, envoie au salon une *Armide abandonnée*.

De vastes ensembles furent aussi exécutés. Au Palais royal de Turin, Carle Van Loo décora un cabinet avec, dans les pilastres et dans les dessus de porte, onze petits tableaux tirés de la *Jérusalem*[1]. Pierre qui s'était exercé avec une *Armide prête à se frapper* (1747) et une *Herminie cachée sous les armes de Clorinde* (grav. par Fessard au Salon de 1753), termina en 1769 au palais de Saint-Cloud (salon du duc de Chartres), un grand plafond où figurait les cinq épisodes suivant : *Renaud et Armide — Ubalde et le chevalier danois — Renaud dans les jardins enchantés d'Armide — le Départ d'Armide — Armide détruisant son palais*.

Le changement de goût qui se manifesta à la fin du règne de Louis XV et sous Louis XVI, n'amoindrit pas le prestige du Tasse. Les Français de cette époque lurent le poète d'une autre façon et y cherchèrent ce dont se souciait fort peu la génération de Louis XV et de Boucher. Les aventures d'Herminie retracées par Bardin (1779), Suvée (1779) et Durameau (1783) satisfont leur sensibilité débordante et leur amour de la nature. En 1789, Taillasson présente *Herminie devenue bergère, gravant sur les arbres ses aventures malheureuses et le nom de Tancrède*. Renaud et Armide ne sont pas délaissés (Vien, 1767 ;

1. Cochin, *Voyages d'Italie*, t. IV, p. 14. Voici les sujets : Clorinde délivrant Olinde et Sophronie — Renaud accueilli par Armide — Les deux guerriers qui emmènent Renaud du jardin d'Armide — Renaud qui empêche Armide de se tuer, — Herminie qui parle avec un berger — Tancrède combattant avec Clorinde, — Baptême de Clorinde — Tancrède au tombeau de Clorinde — Herminie regardant Tancrède blessé — Herminie soignant Tancrède.

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE



Phot. Neurdein.

BOUCHER (François). — **Renaud et Armide**

(Musée du Louvre.)

Pasquier, 1771; Blaise sculpt., bas-reliefs de l'Hôtel de Catalan, Lyon, exp. en 1779), mais on donne davantage de larmes à l'abandon et au désespoir de l'amante infortunée (Vincent, 1787), et les partisans de la vertu apprécient la morale que l'académicien Jollain tire de la passion coupable du héros pour la magicienne[1]. Frago, lui, s'amuse à croquer Clorinde à cheval, armée de sa lance (Musée de Besançon).

En 1786, nouvelle preuve de ce goût pour la poésie du Tasse, le roi offre à son beau-frère, le duc de Saxe-Teschen, une table avec des sujets de porcelaine de Sèvres où est représentée l'histoire d'Armide.

A la fin du siècle, chez les peintres de l'Académie royale à Londres, on sent une pareille sympathie pour le Tasse. Le contact avec notre pays est prouvé par les artistes français qui exposent à cette académie. Loutherbourg (1773) y exhibe une *Clorinde*, et, en 1792, Barbier se plaît à oublier le temps présent en évoquant l'île enchantée où Armide et Renaud connaissent le bonheur.

Au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, il y eut plusieurs séries d'estampes par des artistes français. Au XVIIe siècle, François Chauveau conçut une suite qu'on trouve généralement intercalée dans la *Jérusalem délivrée* en italien parue en 1644 à Paris, avec frontispice par Stella. Elle se compose de cinq planches; la manière de Chauveau est un peu plate, lourde, appliquée et assez ennuyeuse. Il traite les épisodes qu'il a choisis dans le poème, à la manière de tableaux d'église. Chauveau a aussi exécuté une galerie de beautés féminines créées par divers auteurs. Il fait une part égale à l'Arioste et au Tasse; d'un côté Marphise, Bradamante et Angélique, de l'autre Herminie, Sophronie et Clorinde. Il les a représentées avec de bons

1. Les chevaliers allant chercher Renaud sont arrêtés par deux nymphes qui s'efforcent de les séduire — Renaud rompt le charme de la forêt enchantée malgré le prestige des nymphes — Renaud quittant Armide pour suivre la gloire. (Livrets des salons de 1777 à 1779.)

visages ronds mais passablement dénués de grâce. Dans son œuvre se trouve une estampe de forme circulaire qui reproduit sans doute un plafond. Toujours dans le même style naïvement lourd, elle montre Tancrède s'évanouissant devant le corps de Clorinde exposé sous une tente, et le tombeau que Godefroy de Bouillon fait ériger en l'honneur de l'héroïne.

Bien plus séduisant est Sébastien Le Clerc dont les figures ont eu un grand succès puisqu'on les retrouve dans des éditions postérieures et publiées à l'étranger, comme celle qui parut chez Foulis à Glasgow en 1763. On y voit des personnages hauts d'un millimètre, de la mine la plus spirituelle, des escadrons de « bonshommes » microscopiques. La technique est habile : des dégradés dans les arbres et des effets de clair-obscur sont très réussis.

La détestable traduction en vers de Sablon (Paris, 1671) se reflète dans des images non moins mauvaises, où règne un mélange de platitude et de pédantisme.

Le XVIIIe siècle a laissé deux belles éditions de la *Jérusalem*. Celle, parue chez Didot (1784), offre par chant deux planches de C. N. Cochin. L'exécution est très réussie, mais toute bibliophilie mise à part, on doit constater les défauts déjà notés lorsque nous examinions l'*Orlando*. Cochin est incapable de rendre l'énergie ou même toute expression profonde. Toujours cette physionomie de bébé qu'ont ses personnages. Quand ils veulent être dramatiques, ils sont ridicules ou ampoulés : Clorinde présente le profil auguste de Louis XVI et Godefroy devient une sorte d'ecclésiastique chauve. Au fond, ces héroïques ou pieuses gens ennuient Cochin. Ce qui l'amuse, ce sont les costumes. Il y a d'adorables turqueries et le gothique troubadour fait son apparition. Surtout il s'attache aux aimables femmes qui sont l'agrément de la *Jérusalem*. Le déshabillé d'Herminie qui revêt l'armure de Clorinde, est piquant, mais est surpassé par celui d'Armide, les bras voilés et la gorge nue. Le palais d'Armide est devenu une petite maison.

Ce que je dis de Cochin peut s'appliquer aux figures que

JÉRUSALEM DÉLIVRÉE



Phot. Alinari

COYPEL (Charles)
L'abandon d'Armide, Tapisserie des Gobelins.
(Musée du Louvre).

Gravelot dessina pour l'édition publiée chez Delalain en 1771. Mais Gravelot, plus adroit, évite le ridicule. Sa mort de Sueno ne nous touche pas, mais elle ne nous fait pas rire. Pour ce qui est élégance et volupté, il est toujours le Gravelot du Boccace, du La Fontaine. En outre, des frontispices, des vignettes et des culs-de-lampe offrent un agrément qui manque à la *Jérusalem* de Didot[1].

On s'imaginerait que la Révolution a mis fin au succès de la *Jérusalem* dont l'esprit religieux devait déplaire aux hommes d'alors, sans compter les passages voluptueux qui pouvaient choquer les rigoristes. Peut-être en fut-il ainsi de 1789 à 1794. Mais, en 1795, quand on respira plus librement, on vit reparaître les sujets aimés des ci-devant. Le salon de 1795 n'offrit pas moins de six œuvres inspirées par la *Jérusalem délivrée*, celui de 1796 cinq[2].

Sous l'Empire et la Restauration, la *Jérusalem délivrée* eut un succès auquel tout contribua : la renaissance du sentiment religieux, la sensibilité ou l'affectation de sensibilité du public, la curiosité à l'égard du moyen âge, caractérisée par l'engouement pour le gothique troubadour. Ce sont de nouveaux noms qu'on lit au bas des tableaux évoquant le Tasse, parmi lesquels quelques anciens, comme celui de Lagrenée le jeune, qui relient le présent au passé.

Le Tasse compte, parmi ces nouveaux venus, des admirateurs passionnés comme Peyranne ou Taunay qui, à plusieurs reprises, s'inspirent de lui. Il est intéressant d'indiquer les sujets qui ont le plus de succès auprès des artistes ou du public. La touchante Herminie est leur favorite. On la voit

1. V. par ex... la vignette qui termine le chant II, où l'on voit des enfants déguisés en turcs, sous une tente formée de draperies attachées à des arbres.

2. *Herminie chez les bergers*, Lethière, p., 1795; Demarnes, p., 1796. — *Le combat de Tancrède et de Clorinde* : Gensoul, Desfonts, p., 1796. — *Herminie écrivant le nom de Tancrède*, Taillasson, p., 1796 — *Armide et Renaud* : Julien ; sc., 1795. Regnault, p., 1705 ; Chancourtois, p., 1796 — *Les adieux de Renaud à Armide*, Julien, sc. 1795 — *la bataille et la défaite d'Armide et des Infidèles* : Ravault, p., 1795; Robin, p., 1798 — *Armide essaie de se donner la mort*, Leroy, p., 1795 et 1796.

écrivant le nom de Tancrède sur les arbres (Mlle Bouliard, 1802; Cadeau, 1824), vivant parmi les bergers (Taunay, 1810; Delaval, 1822), et surtout secourant Tancrède (Delécluze et Quinier, 1812; Lagrénée, 1814; Adam fils, 1819; Desmoulins, 1822). Armide a conservé sa séduction. Elle est représentée enlevant Renaud (Berthon, 1824), auprès de son amant (Broc, 1810; Berthon, 1814; Ansiaux, 1817; un anonyme 1817; Bergeret, 1819) ou attentant à ses jours (Mlle Forestier, 1819). Clorinde est plus oubliée. Cependant, elle nous est montrée délivrant Olindo et Sofronia, (Peyranne, 1819), en tête-à-tête avec Tancrède (Bertin, 1810) ou mourant (Desoria, 1814; Mauzaine, 1817).

Certains artistes ne se contentent pas de ces sujets rebattus. Burguet (1808) évoque Godefroy faisant tirer au sort les futurs défenseurs d'Armide, et Taunay (1806) le fidèle Vafrino se glissant au camp des Infidèles. Peyranne s'intéresse spécialement à Soliman qui voit Ismène en songe (1814) ou qui s'enfuit (1812).

L'œuvre à la fois la plus menue et la plus belle qu'a produite cette époque, n'a pas été inspirée par la *Jérusalem*, mais par l'*Aminta*. C'est le petit dessin exécuté par Prud'hon pour l'édition publiée en 1800 chez Renouard. Silvia, nue, attachée à un arbre, est menacée des entreprises du satyre que Dafné retient par la tête. Cette même scène fut traitée par le peintre Albrier (1822).

C'est pendant cette même période, plus exactement en 1818, que Overbeck concourut à la décoration du casino Massimi à Rome, dont j'ai parlé au sujet de l'Arioste et des fresques de Schnorr de Carolsfeld. La chambre consacrée à la *Jérusalem délivrée* avait des dimensions restreintes. L'ensemble devait comprendre onze compositions; mais Overbeck, malade, ne put en exécuter que huit et passa la main à son ami Joseph Führich. Trois sujets dominent les autres : au plafond, une allégorie de Jérusalem sur un trône, entre deux anges qui planent, avec, dans leurs mains, les chaînes dont elle est délivrée; sur les murs, le *Supplice d'Olindo et de Sofronia* et

l'*Entretien de Godefroy avec Pierre l'ermite*. Overberk ne s'est intéressé qu'au côté religieux du poème. Il a traité son sujet avec un mélange d'ingénuité et de pédantisme sans originalité. Il a fait un pastiche du Quattrocento, ce qui est le plus grand des contre-sens. Cornelius a laissé aussi six esquisses d'après la *Jérusalem* qui ont été reproduites en lithographie (Berlin, 1843).

Les artistes allemands n'eurent pas d'influence sur les nôtres. Il n'en fut pas de même des écrivains. A mesure que nous avançons dans le XIXe siècle, la vogue de la *Jérusalem* parmi nos artistes diminuera, en partie à cause de l'importance qu'après 1830, la littérature allemande prend comme inspiratrice de sujets. Les Romantiques vont puiser chez Goethe, surtout dans *Faust*, chez La Motte-Fouquet, remonteront même au moyen âge et aborderont les Minnesinger. En outre, l'*Histoire des Croisades* par Michaud, parue de 1811 à 1822, fera, si l'on peut dire, concurrence à la *Jérusalem*. Pour peindre avec plus de précision les lieux saints et les combats contre les Infidèles, les artistes soucieux de documentation pensent trouver des informations plus exactes dans le livre de Michaud.

Enfin la sympathie et la curiosité des artistes se porta sur le Tasse lui-même : « N'est-ce pas que cette vie du Tasse est bien intéressante? Que cet homme a été malheureux! Qu'on est rempli d'indignation contre les indignes protecteurs qui l'opprimaient sous le prétexte de le garantir contre ses ennemis et qui le privaient de ses chers manuscrits...... » Delacroix s'exprime ainsi dans une lettre de 1819[1], intéressante parce qu'elle traduit le sentiment de la génération présente et de celles qui suivront. Pendant plus de quarante ans, c'est, aux salons, une suite ininterrompue d'œuvres retraçant les souffrances du malheureux poète. Il provoque une crise d'iconomanie en tout genre et en toute matière, allant jusqu'à la pein-

1. *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863) recueillies et publiées par Ph. Burty*, Paris 1878, p. 41.

ture sur porcelaine, et telle qu'on en vit rarement au sujet d'un écrivain L'origine de cet enthousiasme doit être cherchée dans la tradition populaire italienne telle qu'elle a cours encore actuellement[1]. Cette tradition fut fortifiée par le drame de Goethe, et surtout par les *Lamentations du Tasse* de Byron. L'élégie du poète anglais (1817) avait sans doute fait une vive impression sur Delacroix tout jeune. C'est en 1823 qu'il donna le *Tasse dans la maison des fous* et le *Tasse en prison*. L'infortune du poète le hantait tellement que, les années suivantes, jusqu'en 1827, il revint à ces sujets, les traitant de toute façon, par la peinture ou simplement par le dessin. Il avait pour lui un tel culte que, plus tard, en 1844, il le représenta à la bibliothèque du Palais-Bourbon, à côté de Tite-Live, de Virgile et de Dante.

Delacroix avait été précédé par Ducis qui, dès 1812, donnait des compositions attendrissantes que le burin de Pauquet fils a popularisées. On pourrait constituer un album plaisant en réunissant les images, le plus souvent naïves, où apparaît le Tasse. On le voit à la cour de Ferrare (Ender, 1864), puis à la cour de France, présenté à la reine par Ronsard et Brantôme (Deveria, 1838), au roi par le cardinal d'Este (Navier, 1864). Il travaille dans les jardins de Ferrare (Werner, 1848) et consulte son ami le Père Grillo (Granet, 1845). Ayant achevé son poème, il le lit aux divers membres de la famille d'Este, à Éléonore seule (Ducis, 1814 ; Pauquet père 1824 ; Mlle Sommé, 1831), à Éléonore et au duc de Ferrare (Alexandre Fragonard, 1831), à Éléonore et au cardinal d'Este, ce qui nous conduit à Tivoli (Jadin, 1838). Éléonore trouve ces vers tellement beaux qu'elle les relit seule (Mlle Laurent, 1831). Duo d'amour

1. Dans le *Nuovissimo Melzi*, petite encyclopédie très répandue en Italie, on peut lire au sujet du Tasse, : « Invitato alla corte da Alfonso II, duca di Ferrara, fu oggeto della costui amicizia ; ma, poscia, perdè la grazia di quel sovrano, poichè guardava, vuolsi, con occhio troppo tenero, le sorelle di lui, Eleonora e Lucrezia. Per ordine del duca, Tasso fu costretto a non uscire dalle sue stanze, ed egli accorossene tanto, da averne il cervelo sconvolto. » Suit le récit des malheurs du poète.

(Provost-Dumarchais 1842) qui finit mal. Le Tasse, arrêté, s'enfuit d'abord chez les bergers (Lobin, 1843), puis à Sorrente. Voici la maison paternelle (Menjaud, 1824) avec la fidèle Cornelia (Ducis, 1812 ; Alfred de Curzon, 1859). Le Tasse revient à Ferrare et nous arrivons à l'épisode le plus pathétique : le poète est interné (Delacroix, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827 ; Deveria, 1825 ; Narcisse, 1843 ; Mme de Lernay, 1837 ; Mme Bigarne, 1848). Sa détention est adoucie par des rêves qui le consolent (Menjaud, 1824 ; Pérignon, 1849), puis par les visites qu'il reçoit de la princesse Éléonore (Aimé Marquet, 1850), d'Expilly (Hébert, 1839) et surtout de Montaigne. Cette visite de Montaigne fut un sujet inépuisable. Sans doute, le sentiment national se donna carrière : il fallait montrer qu'un des nôtres avait été bon pour le pauvre Torquato (Richard, 1822 ; Clérian, 1835 ; Gellait, 1837 ; Van Parys, 1846 ; Housez, 1853). Nous assistons au dernier acte du drame : les cardinaux Aldobrandini vont recevoir le Tasse aux portes de Rome (Perignon, 1819). Il est au couvent de Saint-Onuphre (Robert Fleury, 1827 ; Larivière, 1831) où il meurt (Ducis, 1819 ; Lacaze, 1838). Sa fin a empêché son couronnement, ce dont le peintre Menjaud ne peut prendre son parti ; d'office, il le couronne (1819).

Quant à la *Jérusalem*, de 1830 à 1920, elle a inspiré de nombreuses œuvres dont, pour éviter une énumération fastidieuse, je donne en note une liste aussi complète que possible[1]. Cette liste permet de se rendre compte que la *Jérusalem*

1. FIGURES ISOLÉES : *Armide* : Barré, sc., 1873 et 1875 ; Mlle Gobert (émail), 1884 ; Rimbez, sc., 1884 ; Gervais, p., 1885 ; Vallet, sc., 1894. *Clorinde* : le Cointe, sc., 1894 ; Delaunay, p. Royal academy, 1882 ; Claudie, p., 1887.

CHANT II. *Olindo et Sofronia sur le bûcher* Delacroix : 1845 ; *Clorinde demandant la grâce d'Olindo et de Sofronia* : Lesage, p., 1838.

CHANT III. *Obsèques de Dudone*, Herme, p., 1846.

CHANT VI. *Herminie revêt les armes de Clorinde* : Boucoiran, p., 1840.

CHANT VII. *Herminie et les bergers* : Delacroix, 1859.

CHANT VIII. *La mort de Sueno*, Lacaze, p., 1839.

CHANT XIII. *Les croisés dans le désert*, Schuler, p., 1845.

CHANT XIV. *La nymphe apparaît à Renaud*, Rivaud, p., 1850 — *Renaud prisonnier d'Armide*, Froullé-Varnier, grav. sur camée, 1878.

CHANT XV. *Nymphe des jardins d'Armide*, Biard, p., 1850 — *Carlo et Ubaldo*

n'est pas tout à fait oubliée de nos artistes, mais que, plus on avance, moins ils lui empruntent de sujets, et moins variés sont ces sujets. Le public ne lit plus la *Jérusalem*. Au xxe siècle, les artistes français ne connaissent plus que par tradition les épisodes de ce poème, et surtout le plus célèbre, celui de Renaud et Armide.

Doré avait, à la fin du xixe siècle, rappelé l'attention sur le *Roland furieux*. La *Jérusalem délivrée* n'eut pas cette bonne fortune. Nous en sommes restés aux éditions publiées dans la première moitié du xixe siècle : celle qui contient la traduction en vers de Baour-Lormian avec figures exécutées par Colin sous la direction d'Ambroise Tardieu, insignifiantes, mécaniques et n'évitant pas toujours le ridicule, et surtout celle qu'illustrèrent Baron et C. Nanteuil pour accompagner la traduction de Philippon de la Madeleine Outre vingt planches, elle offre de nombreuses vignettes dans le texte. Toutes ces figures ont un accent très romantique. Le moyen-âge, l'Orient, quel thème pour des dessinateurs de cette époque ! L'Orient les a surtout séduits, un Orient qui procède de Decamps (par exemple la planche du Chant II où Clorinde et Aladin sont entourés de farouches giaours). Par ailleurs, un romantisme théâtral domine. Tancrède s'agite sur le corps de Clorinde morte, comme Triboulet sur le corps de sa fille, et Pierre l'ermite bénit Renaud comme on bénissait et comme on bénit encore à l'Opéra.

Gabriel ROUCHÈS.

vont chercher Renaud : Boulanger, p., 1833 ; Jolivard, p., 1868 ; Coëssin de la Fosse, p., 1904.

CHANT XVI. *Les jardins d'Armide* : Peintres : Marichat, 1839 ; Tassaert, 1850 ; Mlle Moreau, 1878. — *Renaud et Armide*. Peintres : Delacroix, 1845 ; Birotheau, 1847 ; Cambon, 1855 ; Delestre, 1859. Sculpteur : Hebert (Th.), 1859. Peintres : Mlle Monnehay, 1882 ; Mottez, 1883 ; Zier, 1902 ; Auquetin, 1904. — *Renaud abandonnant Armide* : Sculpteurs : Dieudonné, 1834 ; Mulot, 1890. Peintre : Jacquet 1887.



Comment et pourquoi F. De Sanctis composa son Essai Critique sur Pétrarque

---

L'*Essai critique sur Pétrarque* est le premier ouvrage organique publié par François De Sanctis. Ce n'est pourtant pas ce qu'on peut appeler un ouvrage de jeunesse : né en 1817, De Sanctis le composa en 1858, et le fit imprimer dix ans plus tard. Il est vrai que De Sanctis fut jeune de cœur et vigoureux de pensée jusqu'aux derniers jours...

Il utilisa cette étude lorsqu'il eut à composer son *Histoire de la littérature* ; il abrégea et remania dans ce grand ouvrage ce qu'il avait écrit d'abord, sans changer le fonds ni même certains détails assez caractéristiques.

En somme, ce n'est pas trahir notre auteur, qu'essayer de le juger tout entier à ses débuts, dans ce prélude à son œuvre. Tout au moins pourrons-nous, en étudiant les causes et les circonstances de la publication de l'*Essai*, nous préparer à juger toute la critique de De Sanctis.

Ses disciples ne s'en sont d'ailleurs pas privés. Bien mieux, ils le louent de s'être montré dès le premier jour ce qu'il a toujours été. Ils renchérissent même sur l' « admiration en bloc » dont parlait Victor Hugo à propos d'un auteur plus puissant mais non moins inégal que De Sanctis : ils voient dans la « montagne » de son œuvre une construction systématique, dont toutes les pièces, anciennes ou nouvelles, se sont ordonnées suivant un plan constant.

Est-ce manquer de respect à De Sanctis et à M. Benedetto Croce, que de trouver bien amusante cette prétention? Sans doute De Sanctis s'est plu bien des fois à justifier ses commentaires improvisés, ses inspirations critiques et lyriques,

voire ses boutades, à grand renfort de théories métaphysiques, souvent hégéliennes, et toujours assommantes; par la suite, il a dégagé de ses essais certaines règles abstraites et vastes, ou bien ses disciples les ont dégagées pour lui (car il est parfois trop bonhomme pour s'y appliquer); et de ces règles on a fait un code, et l'on a dit que le code existait en entier avant les œuvres de De Sanctis, lesquelles s'y conforment avec soin.

Mais s'il nous faut accepter cette thèse un peu audacieuse, il est en elle d'autres caractères qui nous frappent davantage; ce sont les procédés constants de la critique de De Sanctis, on pourrait presque dire les caprices familiers de sa Muse, une muse qui se moque bien des règles de l'esthétique germanique et danse à sa guise hors des larges avenues rectilignes et arides.

Les impressions personnelles de De Sanctis, napolitain ardent, ses jugements de valeur prononcés au gré d'une émotion passagère ou même durable, mais rebelle à l'analyse raisonnée, ses exclamations attendries ou enthousiastes qui remplacent souvent la sage et froide analyse, voilà ce qui nous semble original chez De Sanctis, voilà ce qui caractérise son goût critique, bien plus que les raisonnements scolastiques où il s'empêtre, les distinctions qu'il puise chez les philosophes allemands, la phraséologie où se heurtent et résonnent en vain Idéal, Réel, Forme et Fond.

S'il y a quelque unité dans l'œuvre de De Sanctis, c'est l'unité que lui impose constamment le tempérament de l'auteur : volontiers mélancolique et d'humeur sauvage ou même bourrue[1], d'une imagination « fantasque et sentimentale »[2], doué d'une mémoire si vive qu'il négligeait souvent de contrôler ses souvenirs dans les livres et « déballait » un peu pêle mêle des faits plus ou moins assurés[3]; grand bourreau de travail, mais travaillant volontiers « de chic »; et prompt à la parole, ne par-

1. P. Villari, *Jeunesse de F. De S.*, pp. 3 à 11.
2. *Ibid*, p. 8 et p. 33.
3. *Ibid*, p. 13.

lant que pour s'enthousiasmer[1]; ennemi des juristes et des logiciens en littérature, ennemi des réactionnaires en politique (car il fut d'un « libéralisme » ardent). Tel quel, il comprenait la critique d'une façon bien personnelle : « La lecture suffisait, dit-il dans ses mémoires, à éveiller en nous l'enthousiasme : mais je le *préparais* d'habitude en comblant les lacunes de la « situation », en notant les idées accessoires qui fermentaient dans le cerveau du poète, condensées en synthèses grosses de sens; *critique dangereuse* ! mais j'y réussissais parce que, *tel un bon acteur*, je m'oubliais dans la « situation » et je n'y ajoutais rien de mien[2]. »

Il avoue pourtant avoir fait dans sa jeunesse une histoire un peu trop imaginaire des amours de Pétrarque, d'après le Canzoniere, « en cherchant la succession et la gradation des sentiments et en trouvant ainsi un « d'abord » et un « ensuite » dans ses poésies... Cela eut beaucoup de succès, mais plus tard je n'y vis plus qu'un roman[3]. »

Par contraste, son *Essai critique* sur Pétrarque a dû lui paraître d'une rigueur scientifique parfaite. Et pourtant, voyons si ses préoccupations intellectuelles ou sentimentales et les événements imprévus de sa vie n'ont pas grandement déterminé la nature de ses écrits ou n'ont pas été la cause de la naissance même de ces écrits, en l'espèce les douze études qui composent l'*Essai*.

Ces chapitres, dont les titres se succèdent et s'assemblent avec un certain imprévu[4], reproduisent avec peu de changements une série de leçons faites en 1858 au Polytechnikum de Zurich, où De Sanctis fut professeur de 1856 à 1860. Cet exil d'un Napo-

1. « Dans le récit qu'il nous fait de son adolescence, trois mots reviennent sans cesse : fièvre, fougue, furie. » F. Torraca.

2. *Mémoires*, p. 274.

3. *Id.*, p. 276.

4. « Pétrarque — Le Pétrarquisme — Le Monde de Pétrarque — Pétrarque et Laure — Forme pètrarquesque — Usage et abus de la réflexion — Chaleur d'imagination — Mélancolie — Mort de Laure — Transfiguration de Laure — Dissolution de Laure — Conclusion. »

litain en Suisse avait des raisons politiques. Facilement enflammé par la lecture des journaux et les discussions de cafés (il l'avoue lui-même), il manifesta trop bruyamment son libéralisme lors de la révolution de 1848 à Naples; il fut arrêté deux fois et incarcéré un an. Banni, il vécut dans une certaine gêne en Piémont, puis se réfugia en Suisse, où il accepta, pour vivre, un cours à l'École supérieure.

Immédiatement, sa façon d'enseigner fit une petite révolution. On n'était guère habitué dans cette ville, déjà septentrionale, à tant de fougue. « D'ordinaire, écrivait-il, le professeur dans sa chaire ne s'anime jamais, il ne fait pas de gestes, *il ne fait pas voir ses mains*, c'est une machine qui parle[1] ».

De Sanctis manqua d'abord de se laisser geler par son auditoire, composé de dix élèves, dont un polonais et deux italiens : « J'ai commencé lentement, froidement, puis je me suis animé. Je sens que j'ai fait une magnifique leçon. Les élèves ont d'abord écrit sur leurs cahiers, puis ils se sont oubliés eux aussi, et sont demeurés là, la plume entre les doigts, le visage stupéfait. »

Bientôt il conquiert une foule d'auditeurs et s'en réjouit naïvement. — Pourquoi accourez-vous chez De Sanctis en si grand nombre? demandait un professeur à qui il ne restait plus que trois élèves. — Parce qu'il nous fait rire et nous divertit, lui répondait-on[2].

Quand De Sanctis commence son cours sur Pétrarque, la révolution est achevée. Il écrit, en décembre 1858 : « Ce qui frappe le plus, ce sont mes gestes, et ma clarté; il y a chez eux tant de simplicité que Vischer [professeur d'esthétique] m'a demandé comment je faisais, et si je pouvais lui apprendre... ... Vischer me loue à sons de trompe, il dit que l'Italie est la terre de l'enthousiasme et de l'éloquence[3]. »

Un ton aussi chaud, un débit aussi véhément, semblent bien

1. Lettre à Diomede Marvasio, 23 avril 1856.
2. Lettre à Diomede Marvasio, 6 mai 1856.
3. Lettre à Diomede Mavarsio, 31 déc. 1858.

peu appropriés à l'étude de Pétrarque, le premier poète de la mélancolie amoureuse.

Mais l'entrain de De Sanctis n'est jamais la grosse joie facile de certains hommes exubérants : c'est plutôt la satisfaction profonde de celui qui se donne tout entier à sa tâche, qui jouit de pouvoir si bien travailler, la joie du créateur, la joie de l'artiste. « Je finissais par donner à mes auditeurs le suc même de mon cerveau » disait-il[1].

Et tantôt il oublie dans son travail ses chagrins personnels, comme un désespéré qui se griserait d'action; tantôt il fait passer dans son étude littéraire toute l'émotion, toute la mélancolie, toute la douleur qu'il reçoit de l'existence. Car en dehors de ses chagrins politiques et patriotiques, il avait aussi de grandes douleurs intimes qui expliquent peut-être pourquoi il sentit si vivement la mélancolie pétrarquesque. Au début même de son séjour à Zurich, le 30 avril 1856, il écrit à son amie littéraire, Sophie de Sassernó « Vous avez raison Mademoiselle, il y a des douleurs qui brisent l'âme. J'ai perdu ma mère et ma sœur... Et mes maîtres, et tant de mes amis, de mes élèves, où sont-ils? Lorsque je plonge mes regards dans le passé, mon horizon s'entoure de morts. » Cette tristesse s'étend à toute sa vie, comme nous le voyons dans une autre lettre, du 15 décembre 1856, adressée à Virginia Basco. « Il y a au dedans de nous-mêmes une source inépuisable de tristesse, quelque chose qui veut toujours pleurer même quand nous n'avons à nous lamenter de rien. C'est ce qui t'arrive, et tu l'as bien dit : *Je sais moi-même que c'est moi qui fais mon malheur, et pourtant je ne peux faire autrement*. Mais console-toi, Virginie, ces tristes dispositions, ce je ne sais quoi de vague et d'inassouvi qui parfois t'assombrit montre que tu n'as pas une âme vulgaire... C'est dans les âmes nobles que se révèle un je ne sais quoi d'infini vers lequel elles courent sans cesse, avec une

1. Parole citée par Villari dans la préface aux Mémoires de De Sanctis.

passion inflexible; et la vie se passe à aimer et à peiner : c'est là ce qui fait sa grandeur et son malheur. »

Quelques mois avant de commencer son cours sur Pétrarque, De Sanctis éprouva une grande douleur d'amour. Nous savons peu de chose de cette passion qu'il eut pour la fille de ses amis de Turin, Thérèse de Amicis. Il évitait d'y faire allusion dans ses lettres; une seule fois, (le 2 avril 1856 après son départ d'Italie) il parle de « son pâle visage, de ses yeux gonflés, de son dernier adieu si triste ». Nous n'avons d'elle que cette image mélancolique.

De Sanctis fit entre le 4 mars et le 1er mai 1858 un voyage à Turin. C'est à ce moment que son rêve s'écroula. Sa première leçon, au retour, fut le commentaire d'une élégie « à la violette » écrite par une enfant de quinze ans, quelques jours avant sa mort. Voici les derniers mots de cette petite pièce en vers,tout menus :

« Et que des violettes poussent — sur ma tombe ».

Cette poésie très simple émut d'une façon incroyable le pauvre De Sanctis qui écrit deux heures après : « J'ai vu essuyer plus d'une larme ».

Les leçons sur Pétrarque commencent l'automne suivant. Leur auteur avait encore le cœur plein de pensées d'amour, car dans une seule et même lettre, il parle de son cours et de ses préoccupations sentimentales : « Je lis en ce moment un gracieux ouvrage de Michelet, appelé *l'Amour*. C'est la femme mise sur un piédestal formé par l'homme (*sic*). . Cette année, je fais un cours public (sur Pétrarque) fréquenté surtout par les dames... »

Cette mélancolie sentimentale et platonique n'est pas nouvelle chez De Sanctis. Encore adolescent, apprenant de façon assez étrange la mort de sa sœur Geneviève, un an après l'événement, il envoyait à son père une lettre où la perte de cette sœur tendrement chérie lui arrachait des cris de douleur rétrospective entremêlés de réminiscences de Young! Et il

disait plus tard : « Geneviève fut ma première femme vue de loin (*sic*) à travers les livres, à travers *Virginie*. Cette chère petite morte me revenait sans cesse à l'esprit quand m'apparaissait quelque nouvelle figure poétique de jeune fille. Je vis et compris Béatrice à travers Geneviève. » A vingt ans, il nous parle également de ses sentiments intimes « vêtus d'une poésie dont l'écho résonnait en Béatrice et en Laure », et encore de son « culte littéraire » pour la femme.

Il serait peut-être bon de se souvenir de tout cela en lisant ce qu'il écrit de Laure, vivante, morte, et transfigurée dans la vision artistique de Pétrarque.

Son état sentimental ne suffit sans doute pas à expliquer pourquoi il a choisi Pétrarque en 1858 pour l'étudier. Il y a à ce choix des raisons plus précises, des raisons à la fois littéraires et patriotiques.

De Sanctis avait rencontré en Suisse non seulement des hommes au tempérament opposé au sien, et qu'il se plaisait à secouer un peu pour sa satisfaction personnelle; il avait affaire à des intelligences qui se montraient réfractaires au génie italien — à moins qu'elles ne prissent le parti d'ignorer tout à fait l'Italie; « les Allemands, dit De Sanctis, nous regardaient avec de ces airs supérieurs et protecteurs qui faisaient mal. Nous autres, nous étions les Welsches, les occidentaux, et notre rôle était fini; le monde leur appartenait à eux... » Vischer lui-même, le collègue de De Sanctis, ne voyait dans Pétrarque que le poète platonique et abstrait de la tradition, plein de mauvais goût ; et dans les Italiens, qu'un peuple de sonnettistes.

C'est en entendant malmener son « pauvre Pétrarque » que De Sanctis prit la résolution de faire une série de conférences *sur le Canzoniere*. Il ne songeait pas encore à dire que tout Pétrarque était dans le Canzoniere.

Il savait tout le Canzoniere par cœur, et n'avait qu'à puiser dans sa mémoire de beaux exemples pour montrer que Pétrarque n'était pas un « platonicien de mauvais goût ». Les œuvres latines, poétiques, familières et morales, n'étaient pas

utiles pour cela, et d'ailleurs De Sanctis ne les connaissait pas aussi sûrement; deux raisons pour défendre tout Pétrarque dans les seules *Rime*.

Il entreprend donc une œuvre de réaction, presque de circonstance dans le milieu restreint où il peut agir. Quand il improvise, sa verve l'échauffe, le grise un peu « d'une volupté toute spirituelle » et électrise son auditoire.

« Les disciples vinrent en foule : étudiants, professeurs, dames... beaucoup, les yeux sur le texte. Ils attendaient que je leur expliquasse sonnets et canzoni, et me demandaient parfois quelle page j'allais illustrer[1]... Je m'appliquai à faire entendre et goûter les poésies qui m'en semblaient le plus dignes. A la fin ils faisaient cercle autour de moi et voulaient tirer leurs doutes au clair... Beaucoup se demandaient avec étonnement comment on avait pu confondre Pétrarquisme et Pétrarque, et dans Pétrarque même le défectueux et l'excellent ».

Ces leçons, improvisées pour la forme, et dont le fond lui-même naissait à mesure que le dictait l'inspiration, n'ont pas été recueillies directement; le lendemain de chaque conférence, un élève de De Sanctis, Vittorio Imbriani, allait chez le maître à la première heure, et De Sanctis refaisait pour qu'il le notât le discours du soir précédent.

Peut-être certains passages ont-ils été plus tard remaniés; d'autres, ajoutés; d'une façon générale, le style, avec ses procédés, sent encore l'improvisation orale; et un certain nombre de défauts de langue ou de fautes de goût que De Sanctis avait promis de corriger, mais qu'il a laissé subsister, suffisent à montrer qu'il n'a pas dû transformer profondément ses leçons, pour en faire l'Essai actuel : d'ailleurs, tel que nous connaissons De Sanctis, primesautier, fougueux et brusque, il n'était pas homme à retravailler longuement son ouvrage.

Voici dans quelles circonstances il le publia. En 1867 fut

1. C'est ce qui explique les copieuses citations et les analyses minutieuses qu'on retrouve dans cette sorte de « Lectura Petrarcæ ».

éditée à Paris une étude d'A. Mézières, intitulée *Pétrarque d'après de nouveaux documents*[1]. De Sanctis lut l'ouvrage et crut y trouver non plus « une image altérée et ravalée » de Pétrarque, comme chez les Allemands, mais un Pétrarque « exagéré, vu superficiellement ».

De Sanctis qui, on l'a vu, connaissait bien mieux le Canzoniere que les *Lettres*, les *Dialogues*, l'*Africa*, fut un peu choqué de voir que dans l'ouvrage nouveau les amours de Pétrarque remplissaient deux chapitres à peine sur huit. La proportion lui parut encore plus absurde quand il lut dans l'introduction : « Le vrai Pétrarque n'est point seulement un faiseur de sonnets et de chansons; c'est la plus grande figure du XIV[e] siècle, le représentant des idées politiques les plus hardies qui s'y soient agitées, aussi bien que le restaurateur des lettres et le chef admiré d'une génération de poètes, de latinistes, de savants. »

Le Pétrarque du Canzoniere, le seul connu du vulgaire, ne serait donc pour Mézières qu'une toute petite partie du grand Pétrarque. Pour De Sanctis, au contraire, c'est le vulgaire qui a raison : le jugement du vulgaire, c'est-à-dire le jugement des siècles, fait un travail de purification et d'élimination ; et c'est à bon droit. Le criterium, pour De Sanctis, est ici : *Supprimez le Canzoniere, et Pétrarque n'aurait pas été Pétrarque.* Donc Mézières pose mal la question du vrai Pétrarque.

Ensuite Mézières, quand il daigne parler du Canzoniere, s'en sert pour résoudre quelques points d'histoire : nouvelle erreur aux yeux de De Sanctis; l'histoire, les menus faits, nous importent peu, et la notice qui précède toute édition du Canzoniere nous suffit bien. Ce qui est intéressant, c'est l'âme du poète, telle qu'elle paraît dans la poésie; et cela, par quel moyen le connaîtrons-nous?

Eh bien, répond De Sanctis, ce ne sera ni par la « critique

1. Ces documents sont les *Francisci Petrarcae Epistolæ de rebus familiaribus et variae*, publiées de 1859 à 1863 à Florence par G. Fracassetti.

élémentaire » d'interprétation, ni par la « critique externe ou formelle » (rhétorique), ni par la « critique psychologique » ni par la « critique historique » les quatre méthodes (plus ou moins bien caractérisées) qu'il faut rejeter comme insuffisantes.

Ce qui importe c'est de « déterminer ce qui est vivant et ce qui est mort ». Or on s'apercevra, dit-il, que, chez Pétrarque, est mort « tout ce qui est imité et imitable, le double pétrarquisme rhétorique et platonique ». Cela même qui fait sa gloire pour les idéalistes fut en réalité une faiblesse.

Cette réponse assez détaillée de De Sanctis au livre de Mézières est contenue dans un article de la *Nuova Antologia* qui parut en septembre 1868. Et à ce moment-là notre critique s'en contentait sans songer à éditer son ancien cours de Zurich. Mais des amis qui l'entouraient lui demandèrent à ce propos : « Pourquoi ne publiez-vous pas votre Pétrarque? » — Alors, dit-il, je jetai les yeux sur les papiers que m'avait laissés Imbriani, et l'Essai sur Pétrarque en sortit. »

Seulement, au lieu d'écrire une introduction pour cet ouvrage, il trouva commode de reproduire en tête l'article de la *Nuova Antologia*.

Voilà donc un ouvrage, fait pour montrer aux Suisses et aux allemands que Pétrarque est *autre chose qu'un auteur de sonnets*; on se souvient de lui et on le trouve sous la main, à présent qu'on a besoin de montrer aux Français que Pétrarque est *avant tout l'auteur des sonnets* et canzoni du Canzoniere. C'est-à-dire qu'un seul ouvrage sert à combattre successivement deux thèses qui ne sont peut-être pas aussi opposées qu'elles en ont l'air, mais qui du moins n'ont rien de concordant. S'il faut en croire De Sanctis, l'Essai a encore une troisième fin, puisque l'introduction à l'édition de 1869, rectifiée en 1883, renferme une critique assez vive de tout le système d éducation alors en usage, et attaque les préjugés qui étaient à la base de ce système : amour d'un idéal rhétorique, confus et creux; crainte et ignorance de la réalité, de la vie; maladie des âmes incapables d'action, perdues dans le rêve.

Pétrarque serait l'une des premières victimes — et malheureusement l'un des premiers modèles — de cette infirmité morale. De sorte que l'Essai a pour but supplémentaire de nous mettre en garde contre l'influence de Pétrarque après avoir voulu par deux fois le garder lui-même de ses adversaires.

Nous n'insisterons pas sur une autre prétention de De Sanctis et de ses disciples, prétention que nous avons signalée au début de cette étude : remarquant çà et là certains énoncés fort abstraits de principes esthétiques, ils ont voulu faire passer un ouvrage plein d'improvisations souvent charmantes pour la mise en œuvre d'une méthode longuement réfléchie. Sans discuter l'ensemble des théories esthétiques de De Sanctis, il suffirait, pour réduire ces prétentions à leur juste valeur, de relever quelques contradictions flagrantes entre les définitions élémentaires qu'il donne du *réel* et de l'*idéal*, du *fond* et de la *forme*, dans l'ouvrage de 1858, dans l'article de 1868 ou dans la notice de 1883.

Cela n'est d'ailleurs pas fort intéressant, mais on y voit assez que l'œuvre de De Sanctis, même au cours d'une période fort brève de sa vie, ne se présente pas comme un ensemble théoriquement construit, comme un tout invariable.

Nous nous contenterons d'avoir montré ici, à propos de l'Essai sur Pétrarque, que les circonstances, bien plus que des principes préétablis, ont déterminé la forme et la fin du premier ouvrage de De Sanctis. Faut-il s'en plaindre? Pour nous l'intérêt de ses œuvres est dû bien moins aux théories hégéliennes qu'il se fatigue à poursuivre, qu'à l'entrain de sa parole, à la pénétration de son esprit, à la délicatesse de son sentiment esthétique, bref au charme et à la vivacité de ses tableaux critiques.

André Pézard.

La participation de l'Italie aux progrès de l'électricité[1]

La guerre effroyable qui vient de se terminer, laissant parmi nous tant de deuils irrémédiables, a dû amener beaucoup des esprits français les plus avertis à un douloureux *meâ culpâ*. L'élite intellectuelle de notre pays s'était pénétrée des méthodes et de la culture germaniques à tel point que les Allemands pouvaient se demander si la pensée avait conservé chez nous encore quelque autonomie. Aux yeux de la plupart de nos universitaires, il n'existait d'autre nation que l'Allemagne, l'Allemagne de Mommsen et de Meyer-Lübke, et il n'était pas un étudiant en licence qui eût le droit de s'assimiler la fleur antique du génie latin autrement qu'à travers les éditions savantes sorties de chez Teubner à Leipzig !

Nous trouvant d'une docilité si servile, les Barbares s'imaginèrent vite que l'âme française avait perdu son originalité, c'est-à-dire sa grandeur et sa force vitale, et, nous croyant dégénérés, ils n'hésitèrent pas à nous attaquer. Par contre, tandis que nous prodiguions ces coups d'encensoir serviles à la « Kultur », une ignorance dépiorable nous faisait méconnaître les travaux extrêmement remarquables dûs à nos frères latins d'Italie. L'Italie est encore, à l'heure actuelle, restée dans l'esprit de bien des Français ce vaste musée, cette terre où sont ensevelis les grands souvenirs du passé, et qui n'était,

1. Que nos lecteurs ne s'étonnent pas de voir figurer ici un article de vulgarisation scientifique. Notre but est de faire connaître et apprécier l'effort intellectuel de l'Italie dans tous les domaines ; or, dans le domaine des sciences physiques et chimiques, entre autres, cet effort est de premier ordre. Toutes les fois que nous trouverons un homme compétent pour nous aider à renseigner nos lecteurs sur le développement de la science italienne, nous accueillerons sa collaboration avec joie. Nous remercions donc ici de son concours M. A. Givelet, ingénieur E. S. E. et licencié ès-lettres (italien) [Note de la Rédaction].

pour Lamartine, qu'un pays de « poussière humaine » — ce qui lui valut une si cinglante et si juste réplique de Giuseppe Giusti. Combien de Giusti ne faudrait-il pas aujourd'hui pour donner, sous une forme suggestive, à nos compatriotes mal éclairés, une idée seulement approximative de ce « Risorgimento » formidable de la Péninsule dans les domaines technique, économique et scientifique !

Les progrès accomplis sont tels qu'il faudrait toute une bibliothèque pour les décrire même succinctement. Résignons-nous donc à n'aborder aujourd'hui qu'un seul aspect de la question et tâchons de donner une idée de la contribution de l'Italie à une branche de la Science dont les applications ont tout envahi aujourd'hui, qui transforme jusqu'aux conditions mêmes de la vie économique d'un pays : l'électricité.

Chronologiquement, parmi les innombrables savants, ingénieurs, inventeurs de toutes sortes qui, en Italie, illustrèrent l'Électricité, deux noms célèbres se présentent d'abord à notre mémoire, ceux de Galvani et de Volta. Le professeur allemand Ostwald lui-même rend hommage à Galvani et considère ses travaux comme extrêmement remarquables.

L'imagerie populaire, d'ailleurs, en représentant les grenouilles suspendues au balcon de cet illustre professeur de l'Université de Bologne, a vulgarisé cette découverte capitale, de telle sorte qu'il est inutile d'en retracer une fois de plus l'histoire détaillée. Galvani remarqua en particulier qu'un arc métallique conducteur, réunissant par ses deux extrémités les nerfs d'une grenouille écorchée, provoquait chez cet animal des contractions musculaires et que les contractions se manifestaient avec beaucoup plus de force dans le cas d'un arc constitué par deux métaux différents.

Ces résultats, ainsi que diverses théories où la grenouille est représentée comme jouant le rôle d'une bouteille de Leyde se déchargeant dans l'arc métallique, parurent en 1791 dans un mémoire latin qui fit beaucoup de bruit à cette époque. Le mérite de leur auteur était en effet très grand ; songeons

donc au fait insignifiant qui lui servit tout d'abord de point de départ : des contractions observées dans une grenouille décortiquée placée au voisinage d'une machine électrique On connaissait déjà depuis bien des années les secousses musculaires provoquées par l électricité (puisque c'est à une secousse de ce genre que l'on doit la bouteille de Leyde). Le phénomène ne présentait donc rien d'absolument nouveau ; et il faut bien mal connaître les inventeurs et les chercheurs pour ne pas se rendre compte combien leur enthousiasme initial tombe rapidement sitôt que la voie où ils viennent de s'engager leur apparaît comme déjà battue!

Galvani doit être considéré comme un esprit de premier ordre pour avoir su tirer, d'un fait aussi banal et aussi connu, cette conclusion extrêmement remarquable qu'un arc bimétallique produisait des contractions plus fortes que celui composé d'un seul métal

Cette constatation fut le point de départ de l'invention de la pile électrique due à l'illustre Professeur de l'Université de Pise, Alessandro Volta. Alors que le mémoire de Galvani parut en 1791, l'invention de la pile date seulement de 1800 Volta mit neuf ans à l'élaborer. Dans l'intervalle, il s'adonna à ses travaux relatifs au contact des métaux, émettant, en particulier, cette idée que la grenouille préparée se comporte comme un électroscope d'une grande sensibilité et qu'elle sert à déceler l'électricité produite par le contact de deux métaux C'était une nouveauté puisque, selon Galvani, l'électricité provenait de la grenouille. A présent, nous connaissons la vraie cause du phénomène qui réside dans la différence des actions chimiques, exercées sur deux métaux, par la grenouille plus ou moins imprégnée de ses liquides organiques.

Volta, d'ailleurs, dit expressément qu'il a longtemps penché à croire que la production de l électricité avait pour cause principale le contact des métaux avec un conducteur humide. Cette idée renferme en germe la découverte de la pile, l'une des plus importantes qui aient jamais été faites dans le domaine de

l'électricité. Nous avons trop tendance à l'oublier, maintenant que la pile a été remplacée à peu près partout par des générateurs infiniment plus puissants et plus économiques. Songe-t-on que sans elle la plupart des autres découvertes n'auraient jamais été accomplies par les autres électriciens? En particulier celles relatives à l'électrochimie et à l'électromagnétisme, car la machine électrostatique, seule capable alors de fournir de l'électricité, donnait sans doute des tensions élevées, mais ne pouvait pratiquement débiter aucun courant.

Aussi est-ce un titre de gloire pour Napoléon d'avoir compris le mérite extraordinaire du physicien italien qui fut le premier à recevoir le grand prix institué par l'Empereur pour récompenser les plus beaux travaux relatifs à l'électricité. Il convient d'ailleurs de faire observer que Volta n'inventa pas seulement l'élément de pile unique, le couple élémentaire cuivre-eau acidulée-zinc, mais qu'il trouva de plus le moyen d'associer ces deux éléments de façon que leurs actions s'ajoutent, c'est-à-dire, pour parler la langue des électriciens, le moyen de les coupler en tension. Ce fait était absolument nouveau, et, en augmentant ainsi les effets produits par la pile, il les rendait infiniment plus sensibles, c'est ce qui contribua beaucoup à son succès.

En définitive, le nom de Volta reste l'un des plus grands de la Science électrique. De bonne heure, il est devenu légendaire, Victor Hugo le place au rang de ces mages qui conduisent les destinées humaines et, dans ses Contemplations, il se l'imagine jouant avec le fluide mystérieux, comme un dieu avec le feu du ciel :

Surgis. Volta! Dompte en ton aire
Les Fluides, noir Phlégéthon !..

Mais, si flatteur que soit pour le savant l'hommage que lui rend le poète, je lui préfère de beaucoup cet hommage quotidien, bien qu'inconscient, qui lui vient du plus humble ouvrier électricien chaque fois qu'il prononce ce mot : volt!

Après la pile, parlons de la dynamo. Celle-ci aussi est ita-

lienne. De même que l'invention de la pile, ou plutôt que le phénomène observé à propos des grenouilles qui en fut le point de départ, donna lieu à une longue controverse, ainsi l'invention de la dynamo a-t-elle soulevé une vive discussion. On l'a attribuée à Gramme. Aussi, dans tous les ouvrages classiques n'est-il question que de l'anneau de Gramme. On ne parle, par contre, jamais de l'anneau de Pacinotti, bien que cet inventeur eût trouvé le principe de l'enroulement fermé sur lui-même dès l'année 1860, c'est-à-dire treize ans avant celui qui se l'est ensuite approprié. La description de cette machine parut dans le « Nuovo Cimento » — fascicule de juin 1864. — Elle avait été construite pour le cabinet de physique de l'Université de Pise, selon les indications du docteur Pacinotti.

Là encore il s'agit d'un progrès capital, aussi convient-il d'insister un peu sur son importance et d'indiquer en quoi réside son intérêt.

Avant Pacinotti, les machines électriques fonctionnant par induction éléctromagnétique étaient des instruments fort grossiers. En particulier elles ne produisaient, par leur nature même, que du courant alternatif. Pour avoir du courant continu, analogue à celui fourni par la pile, il était nécessaire de les munir d'un commutateur tournant à deux lames qui inversait brusquement le sens du courant à chaque demi révolution. Le courant était donc coupé brutalement ; or tout le monde sait ce qui se passe en pareille occurence, ne serait-ce que pour avoir vu sauter la perche d'un tramway. C'est une étincelle, un arc qui s'amorce et qui volatilise les surfaces métalliques d'où il part. Il était donc impossible de demander à ces machines un courant quelque peu intense sans les détériorer rapidement. De plus, le courant produit n'était pas continu, il était constitué par les deux demi-alternances d'un courant alternatif dont la seconde était redressée. C'était donc quelque chose d'intermédiaire entre le continu et l'alternatif, ce que nous appellerions maintenant du courant ondulé, qui ne convient guère dans bien des cas et présente de multiples inconvénients.

Pacinotti, le premier, trouva le moyen de faire débiter par les machines à induction électromagnétique du courant véritablement continu. Il remplaça l'enroulement ouvert de l'induit des anciennes machines par un enroulement fermé sur lui-même, supporté par un anneau en fer tournant entre les pôles des inducteurs. De plus, le commutateur à deux lames était remplacé par un commutateur à lames multiples dont chacune était reliée à des points équidistants de l'enroulement. Il en résultait ce fait très remarquable que le courant, au lieu d'être renversé brusquement, comme dans les machines précédentes, était progressivement commuté et que le circuit extérieur recevait de la machine du courant pratiquement continu.

Aujourd'hui, l'enroulement en anneau ne se pratique plus guère, on l'a remplacé par l'enroulement en tambour plus facile à réaliser; peu importe, car son principe est exactement le même. En tous cas, le commutateur à lames multiples de Pacinotti a conquis une place immense dans l'Industrie électrique. Son champ d'application s'est étendu bien en dehors des limites des machines à courant continu et, comme le faisait remarquer M. le professeur Landry de l'Université de Lausanne, c'est lui qui a sauvé le courant alternatif d'un bien mauvais pas, puisque le moteur alternatif à collecteur est le seul qui permette l'application du courant alternatif monophasé à la traction des chemins de fer, système qui s'est considérablement développé.

Il faut bien se pénétrer de cette idée que sa machine était la première qui pût rendre pratiques toutes les applications grandioses de l'Électricité : l'éclairage et surtout le transport de l'énergie, puisqu'elle fonctionnait à la fois comme moteur et comme générateur. Le transport de l'énergie à distance permet, comme nous le verrons plus loin, l'utilisation des forces illimitées de la Nature et bouleverse les conditions de la vie Sans doute aujourd'hui, ces transports n'utilisent plus d'une façon générale, sauf dans quelques applications dues à M. Thury, la machine à courant continu dont le prototype est dû à Paci-

notti. Maintenant l'alternateur envoie sur les lignes de cuivre, lignes triphasées d'habitude, le courant à haute tension qui, silencieusement, véhicule au-dessus des vallées solitaires et des gorges abruptes des montagnes des puissances de plusieurs milliers de chevaux. Dans l'obscurité, les fils apparaissent entourés d'une lueur diffuse dûe à l'effluve qui ionise et transforme en ozone l'air ambiant. Spectacle fantastique de la foudre domestiquée et astreinte à rester dans un fil ! Si la mentalité qui poussait Grecs ou Germains à personnifier les forces de la Nature et à en faire autant de dieux, redevenait un jour celle de nos descendants, quel dieu ne feraient-ils pas, dans le recul des siècles, de cet inventeur qui offrit pour la première fois une pareille possibilité ?

***

Nous venons de faire allusion, en parlant des transports de force, aux grandes applications du courant alternatif. Celui-ci a remplacé presque partout le courant continu, parce qu'il se transforme facilement dans des appareils inertes n'ayant aucun organe en mouvement — les transformations statiques — et parce qu'il permet aisément l'emploi de tensions très élevées. Parmi les diverses formes de courant alternatif, la plus répandue et la plus avantageuse est la forme polyphasée, c'est-à-dire composée de courants dont chacun prend naissance avec un retard bien déterminé sur le précédent.

On sait à présent que l'utilisation de l'électricité comme force motrice pour la traction, les usines, l'agriculture, est beaucoup plus importante que son utilisation comme moyen d'éclairage. C'est ce qui fait ressortir l'intérêt capital du moteur électrique, spécialement du moteur à courants polyphasés, diphasés ou triphasés. Eh bien ! ce moteur que l'on rencontre partout, dans tous les pays du globe, est encore dû à un Italien, Galileo Ferraris qui l'inventa en 1885.

On montre à Turin les appareils qui lui servirent pour

établir le principe de son premier moteur et en faire la démonstration. La postérité, du moins la postérité italienne, lui a rendu justice, puisque son nom a été donné à une association d'ingénieurs-électriciens : L'Associazione Galileo Ferraris.

Je ne chercherai pas à faire comprendre le principe de ce moteur, il est trop connu des techniciens. Quant à vouloir en expliquer la fonctionnement aux profanes, ce serait peut-être une tentative un peu risquée. Disons seulement qu'il tourne parce que les champs magnétiques, produits dans les enroulements fixes du « stator », se composent pour donner un champ résultant qui tourne à une vitesse constante et que la partie mobile du moteur, l'induit ou « rotor », est entraîné par ce champ et tourne également à une vitesse presque constante, très voisine de celle du champ. C'est en somme la machine connue partout sous le nom de moteur asynchrone ou moteur d'induction qui, perfectionnée par Tesla, Dolivo-Dobrolsky, Brown, etc , a été mise au point industriellement par un technicien français des plus illustres, M. Boucherot.

Ainsi avec la pile électrique, la dynamo à courant continu, le moteur asynchrone, l'Italie aurait déjà apporté une contribution immense aux progrès de l'électricité. Mais son rôle ne s'est pas borné là. Elle a pénétré dans un domaine plus élevé encore, avec un succès incomparable lorsqu'elle a abordé l'étude de la télégraphie sans fil et cherché à en perfectionner les débuts encore incertains.

Ici, un nom domine tous les autres, celui de M Marconi.

Certes, la télégraphie sans fil n'est pas sortie de toutes pièces du cerveau de cet inventeur, comme Minerve tout armée du cerveau de Zeus.

Il a profité des travaux de ses devanciers, de ceux de Hertz, de Lodge, de M. Branly sur les contacts imparfaits, en particulier sur les limailles. En passant, disons que déjà un autre Italien, Calzecchi-Onesti avait pressenti la découverte de M. Branly; néanmoins, le grand savant français a poussé les travaux relatifs à cette question beaucoup plus loin qu'aucun

autre et l'honneur de ces belles recherches ne saurait, en aucune façon, lui être disputé.

Mais, en ce qui concerne la mise en pratique des travaux relatifs à la production des ondes et à leur détection, aucun expérimentateur ne peut être comparé à M. Marconi. Un éminent ingénieur anglais, M. Erskine Murray a écrit dans son ouvrage bien connu que M. Marconi avait toujours devancé les autres dans les transmissions à longue distance.

En 1896, il réalisait le premier une communication radiotélégraphique en reliant Bournemouth à l'île de Wight. En 1899, il réussit à traverser le Pas-de-Calais, ce qui attira l'attention du public sur ce nouveau mode de communication. En 1901, il commençait ses essais entre la station de Poldhu, en Cornouailles, et celle de Poole en Irlande. A la fin de cette même année, il parvint à recevoir à Terre-Neuve, c'est-à-dire à travers l'Atlantique les signaux émis par Poldhu, résultat magnifique, puisque ses premiers essais n'avaient débuté que cinq ans auparavant.

En 1902, il découvrait la différence entre l'intensité des signaux émis le jour et de ceux émis la nuit, ces derniers étant plus intenses.

En 1907, il inaugurait un service régulier au-dessus de l'Atlantique, entre Clifden, en Europe et Glace-Bay au Cap-Breton. Enfin en 1910, il recevait à Buenos-Ayres, les messages de Clifden et de Glace-Bay. (Songeons que la distance minima entre ces stations atteint 11.000 kilomètres!).

Comme la plupart de ceux à qui la fortune et le succès sourient, M. Marconi a été extrêmement discuté. Il est évident, par exemple, que le brevet de Tesla déposé en Amérique en septembre 1897, et délivré le 20 mars 1900 constitue une antériorité au fameux brevet de M. Marconi pris le 3 novembre de la même année, en ce sens que l'on y trouve indiquée fort clairement la syntonie ou l'accord entre les circuits d'émission et de réception, grâce aux variations convenables de la self induction et de la capacité. En 1898, le brevet Braun, en Allemagne

avait décrit un transmetteur dont M. Marconi aurait pu s'inspirer. En France, Ducretet avait déjà présenté des systèmes et des appareils qui comprenaient à l'émission deux circuits accordés par l'emploi d'un transformateur dont le primaire appartenait à l'un des circuits et le secondaire à l'autre.

On a fait remarquer que le brevet allemand de M. Marconi, déposé deux jours seulement après le brevet français, se présente sous une forme définitive tout à fait différente en raison des objections soulevées par l'examinateur du Patentamt. Celui-ci s'était refusé à accorder le brevet en tant que limité à la seule règle d'accord entre les circuits, règle formulée dans le brevet français, qui apparaissait à ses yeux comme nécessairement connue et non comme susceptible de constituer un droit privatif. M. Marconi se serait alors ingénié, a-t-on dit, en profitant des travaux effectués depuis la date du dépôt de son brevet français à introduire dans son brevet allemand des considérations relatives aux conditions de variation des selfs et des capacités, et ce serait dans ces conditions que le brevet allemand lui aurait été délivré.

Il est évident que M. Marconi, comme je l'ai déjà dit, a su tirer un parti fort habile des travaux de beaucoup d'autres savants, de ceux de Lodge en particulier, qui le 1er juin 1894 avait fait à « The Royal Institution » une démonstration avec un cohéreur et un galvanomètre dans le circuit récepteur.

Il était donc bien connu à l'époque où M. Marconi prit ses brevets que le circuit récepteur devait être accordé avec le circuit transmetteur et que l'on pouvait envoyer des signaux sans fil à travers l'espace.

Son mérite est-il moindre pour cela? Je ne le pense pas. Il a sorti la Télégraphie sans fil du domaine des laboratoires pour lui faire en quelques années franchir, à pas de géant, l'Atlantique. Il a doté d'innombrables navires de postes radiotélégraphiques puissants et d'un maniement sûr. Bien des gens n'ont échappé que grâce à ses appareils au naufrage et au torpillage; et, dans les pays de langue anglaise, le radioté-

légraphiste en service à bord d'un paquebot s'appelle couramment « le marconi ».

Mais, en plus du mérite d'avoir communiqué une vigoureuse impulsion à la Télégraphie sans fil, il faut lui reconnaître celui de plusieurs inventions très personnelles : l'invention des détecteurs magnétiques fondée sur la variation d'hystérésis qu'éprouve, sous l'action des ondes hertziennes, un fil de fer ou d'acier se déplaçant dans un champ magnétique; l'invention d'un éclateur constitué par un disque tournant à une vitesse vertigineuse entre deux disques perpendiculaires à son plan et animés de vitesses moindres; enfin, l'invention de l'antenne dirigée qui permet de rayonner des ondes avec plus d'intensité dans une direction déterminée. Cette dernière, à elle seule, aurait suffi à préserver de l'oubli le nom de M. Marconi Son nom, entré dès maintenant dans la gloire, a sa place bien marquée dans l'histoire de ces grandes découvertes qui sont comme les degrés de l'escalier de Jacob, par lesquels le génie humain s'élève indéfiniment.

(*A suivre.*)

Armand GIVELET.
Ingénieur E. S. E.



Variétés.

Sainte Caterine de Gênes, l'Oratoire du Divin Amour et l'origine du mouvement réformateur catholique italien au XVIe siècle.

Cette petite note s'adresse à nos amis d'Italie. Elle vise à obtenir d'eux quelques rectifications ou indications qu'il leur est sans doute plus aisé de trouver qu'à leurs amis de France. Et sa brièveté sera son excuse...

La découverte par le R. P. Tacchi Venturi du ms. B. I. 39 de la Bibliothèque de l'Université de Gênes semble jeter une lumière nouvelle sur les origines du mouvement réformateur catholique italien. L'Oratoire du Divin Amour qui apparaît en 1517 à Rome, à S. Dorothée-du-Trastevere, n'est pas une œuvre purement romaine ; c'est une création dont les inspirateurs sont des Gênois; c'est la fille d'une mère née à Gênes le 26 décembre 1497.

L'Oratoire de Gênes est donc une œuvre de sainte Caterine. Ettore Vernaccia, fondateur de celui-là, est le plus intime disciple de celle-ci. Le Divin Amour qui groupe les membres de celui-là est le thème habituel des prédications de celle-ci. Celle-ci réunit une troupe de disciples dont elle parle formellement en ses *Dialogues* (III, 2). Depuis vingt ans, en 1497, elle occupe à Gênes une grande place; c'est aux alentours de 1497, précisément, qu'elle cesse de diriger la Miséricorde, sa santé ne lui en laissant plus la force. Une nouvelle phase de sa vie commence alors [cf. von Hügel]. Qui sait s'il n'y a pas un rapport entre cette transformation de son activité et la naissance de l'Oratoire?

L'Oratoire du Divin Amour est une confrérie secrète : « sia obligato ogni uno delli fratelli tenire secreto li fratelli, l'opere e modi della fraternita ». Le petit nombre des confrères [40] est fonction du secret dont ils se couvrent. Noter que ce secret fut bien gardé : la fille de Vernaccia, la très pieuse Donna Battista, ignorait l'œuvre créée par son père ! — Et ce secret s'explique : Vernaccia, Salvaigo, Grimaldi, Lomellino sont des

laïques; et la hiérarchie catholique s'incarne alors en... Alexandre VI Borgia! Son avènement suffit à déchaîner la révolte dans les couvents de femmes de Gênes. — Mais, dès lors, n'est-on pas en droit de chercher quelle peut avoir été l'action de cette confrérie secrète? Saint Gaëtan de Tiène et Gian Pietro Caraffa en font partie, puisqu'ils l'implantent à Rome. Mais Gaëtan et Caraffa ne sont pas des isolés; ils appartiennent à un groupe, ils nous conduisent à Sadolet, le cousin du saint de Tiène et au cardinal Olivier, l'oncle du futur Paul IV, et à l'excellent Fregoso, à Lipomani, à Giberti, à Contarini, à Barozzi, aux deux Guistiniani de Nebbio et de Venise, à Aléandre, à Gilles de Viterbe et à Girolamo Amadei... Quels sont ceux qui ont été mis dans le secret? Quelles sont les œuvres que leur a inspirées le « Divin Amour? » La *Societas Alborum*, de Naples, est-elle l'une d'elles? Et les confréries du S. Sacrement, qui tout d'un coup, à partir de 1480 ou 90, pullulent en Italie (les confrères de l'Oratoire doivent une adoration par jour)? Et la coutume des Quarante heures qui semble naître au S. Sepulcre de Milan en 1527? Et les confréries consacrées à saint Jérôme (ainsi que l'Oratoire)? Le confesseur de D. Battista lui a fait entendre que les amis de son père s'occupaient des Incurables, des « Joseffine », des « Convertite ». Il est peu probable, d'autre part, qu'ils se soient désintéressés de la Miséricorde. Le bref de Léon X, qui est inséré dans les statuts, déclare que la confrérie existe, non seulement à Gênes, mais encore « in pluribus Italiae civitatibus » : quelles sont ces « civitates [1] »?

L'Oratoire du Divin Amour a-t-il fait une œuvre comparable à celle qu'accomplit en France la Compagnie du Saint-Sacrement?

Albert DUFOURCQ.

1. Bernardin de Feltre a été, à Gênes, prêcher l'Avent en 1489 et le Carême en 1490; il y a réformé huit monastères de religieuses (de concert avec la commission que présidait l'évêque de Vintimille) et foudé une confrérie du Saint-Sacrement — N'est-il pas alors entré en rapports avec sainte Caterine? Lorsqu'il revient à Gênes en 1492, c'est à sainte Caterine qu'il fait conduire la jeune juive qui veut se convertir, afin que la sainte l'instruise de la doctrine catholique. — Le lamentable mari de Caterine a fini par prendre l'habit de tertiaire franciscain. Le premier testament de sainte Caterine léguait son corps à un couvent franciscain. Les Franciscains apparaissent souvent comme les propagateurs des confréries du Saint-Sacrement. — Les religieuses amies de Laura Mignani étaient-elles en rapport avec le couvent de Tommasina Fieschi, ou avec sainte Caterine elle-même? — Que furent les rapports de saint Gaëtan et de sainte Caterine?



Questions Universitaires

Programme des concours de 1921.

(*Suite*)[1].

CERTIFICAT D'APTITUDE A L'ENSEIGNEMENT DE L'ITALIEN.

Dante. — *Purgatorio*, c. III et XXXI.
Boccaccio. — *Decamerone*, Giornata X, nov. 4, 5, 7 et 9.
P. Aretino — *L'Orazia*.
Prose filologiche — (*La questione della lingua*), p 1-81; éd. F. Fòflano, Florence, Sansoni.
U. Foscolo. — *I Sepolcri*.
G. Carducci — *Di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni*.

Résultats des concours de juillet 1920.

AGRÉGATION.

Concours normal (Hommes) : 1. M. ARRIGHI, élève de l'École Normale Supérieure; 2. M. MAILLAN, chargé de cours au lycée de Toulon. — (Femmes) : Mlle LAIGNEL, étudiante à la Sorbonne.

Concours spécial (Démobilisés, réformés) : 1. M. ROGET, élève de l'École Normale Supérieure; 2. M. ANTONIOTTI, répétiteur au lycée de Grenoble. — (Anciens admissibles) : M. PAOLANTONACCI, professeur au Collège de Thonon-les-Bains

CERTIFICAT D'APTITUDE.

1. Mlle MANICACCI, chargée de cours au collège de Dreux; 2. Mlle GIACOBBI, étudiante à la Sorbonne; — M. ARNAUD, professeur à l'École primaire supérieure de Grenoble.

1. Voir le n° précédent, p. 181.

Bibliographie

Giuseppe Zippel. *Dante e il Trentino; conferenza letta nella Sala di Dante in Orsanmichele, 8 gennaio 1920.* — Florence, Sansoni (1920) : in-8. 43 pages.

Le titre fait prévoir une lecture de caractère patriotique, et il ne trompe pas. Cependant l'auteur ne se départ pas un moment de la précision et de la rigueur scientifiques les plus sévères dans l'examen de tous les faits. On trouvera notamment ici un choix très séduisant entre les diverses interprétations, si souvent discutées, de « quella ruina che nel fianco, Di qua da Trento l'Adice percosse » (*Inf.* XII, 4 et suiv., à noter qu'au v. 9, M. G. Zippel interprète *alcuna via* comme M. Paget Tonybee, ci-dessus, p. 172), de « l'Alpe che serra Lamagna Sopra Tiralli » (*Inf.* XX, 61, et suiv.), et de l'endroit où les évêques de Trente, de Brescia et de Vérone avaient un droit égal à officier (*ibid.* v. 67-69). La tradition d'un séjour du poète à Trente est envisagée avec une grande prudence, et c'est seulement l'étude du culte dont Trente et la région voisine ont entouré la mémoire de Dante et son œuvre qui amène des développements un peu plus chaleureux, d'ailleurs parfaitement justifiés et très attachants. H. H.

N. Machiavelli. *Operette satiriche (Belfagor. L'Asino d'oro. I Capitoli). Introduzione e commento di* **Luigi Foscolo Benedetto**, con due tavole — Turin, Unione tip. edit. torinese, s. d. (1020) ; in-12, 186 pages.

C'est une heureuse idée d'avoir réimprimé à part, avec une introduction et un commentaire, ces œuvres légères de Machiavel dans une collection de classiques italiens; avec la Mandragore — difficile à mettre entre les mains de la jeunesse — elles présentent le talent du célèbre Secrétaire florentin sous un aspect très particulier, très intéressant, et ce sont d'admirables *testi di lingua*. Il n'y a que des compliments à adresser à M. L .F. Benedetto qui, sans doute par manière de délassement au milieu de travaux de plus longue haleine, a rédigé l'introduction et le commentaire.

Mais je ne puis me dispenser de protester contre certaines mauvaises habitudes des éditeurs, d'abord celle de ne donner, ni au commencement ni à la fin, une table des matières du contenu du volume, ce qui oblige à parcourir les feuillets un à un pour voir ce qui y est contenu, dans quel ordre, etc... En outre, ce volume est le 36e d'une collection de classiques italiens; que renferment les 35 premiers ? Il pourrait être commode de le savoir. Enfin il y a des fautes d'impression qui sont un peu burlesques; la pl. I reproduit un portrait de Machiavel sous la forme d'une « Terracotta del XV secolo ». C'est tout de même un peu tôt ! D'autant plus qu'il n'y a aucune apparence que ce buste reproduise les traits d'un homme n'ayant pas atteint la trentaine. H. H.

Prof. Antonio Buoso. *Il Machiavelli nel concetto del Fichte, con in appendice la traduzione del Saggio fichtiano su Machiavelli scrittore.* — Portogruaro, 1920, 76-XLII p. in-8.

Fichte, réfugié à Königsberg pour éviter de rencontrer Napoléon, s'occupa de littérature italienne et s'intéressa tont spécialement à Machiavel. De là un court essai sur l'auteur du Prince, qui parut le 1[er] juin 1807 dans la Revue *Vesta*. M. Buoso nous en donne le commentaire et la traduction. C'est une inutile contribution à l'influence européenne de Machiavel si l'on songe que les *Discours à la nation allemande* (1807-1808) qui marquent une date capitale dans l'histoire de la Prusse et de l'Allemagne, reflètent à quelque degré sa pensée et même sa forme littéraire. On regrette cependant que M. Buoso n'ait pas fait d'abord l'inventaire exact des idées de Fichte, avant d'aborder l'étude du *Prince* : seule, une étude de ce genre eût permis de mesurer avec une précision suffisante l'étendue et la profondeur de l'apport. P. H.

Paul Valéry. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci.* Paris, Nouvelle revue française, 1919 ; in-8.

On ne trouvera pas d'érudition proprement dite dans ce livre de M. Valéry, mais bien plutôt le fruit d'une érudition extrêmement étendue, riche de toutes sortes de matériaux empruntés à tous les domaines, sciences, lettres et arts, et dominée par une puissance de généralisation peu commune.

Il n'y sera donc point parlé de dates ni de faits précis se rapportant à la vie du grand Léonard, mais il y sera traité de mille problèmes philosophiques, tous plus hauts les uns que les autres, de mille hypothèses scientifiques, conséquences de cette philosophie, et tout cela sur un ton tellement altier, qu'il faudra s'efforcer pour en suivre l'exposition et les développements impitoyables. Léonard ne sera qu'un prétexte.

Mais venons-en au livre. Une de ses grandes originalités est de se trouver fait et refait par l'auteur à 25 ans de distance. Car il se compose de deux parties; le vrai livre qui répond au titre et qui fut écrit en 1894, et la préface, intitulée « Note et digressions » qui justifie, en 1919, l'œuvre de jeunesse. La préface ne le cède en rien en importance à l'ouvrage proprement dit; bien au contraire à certains égards elle semble le dépasser en puissance d'analyse et de généralisation. L'auteur, il est vrai, a vieilli; avec le temps, il s'est fortifié en ses opinions, et bien loin de renier son œuvre de jeunesse il l'étaie de raisons plus solides, mais en même temps, et par dessus tout, il nous éclaire sur la genèse de cette œuvre en lui-même. C'est là surtout le but de cette longue préface qui nous fait assister à la pénétrante analyse d'un esprit qui cherche en soi les propres formes de son esprit, et l'on ne peut porter plus loin les limites de la conscience, ni mieux en connaître l'essence et les principes. Il y aurait là matière à tout un traité.

J'étais, dit-il, alors que j'écrivis mon livre, épris avant tout de clarté, de lucidité. Il aurait fallu pour me plaire quelque héros intellectuel ennemi et vainqueur de toutes chimères, moi-même j'aspirais à l'explication de tout; le mystère, dans tous les domaines, n'était qu'un problème à résoudre et que l'on pourrait résoudre tôt ou tard; mais je me trouvais en même temps si pauvre de matériaux personnels, si peu formé encore, que je n'aboutissais qu'à l'impuissance.

L'analyse dépassait la matière. A un tel degré de déséquilibre et d'inquiétude, il me fallait un frère d'agitation, mais plus puissant, qui me donnât ce qui me manquait. Je me trouvai ainsi naturellement orienté vers une époque riche en vastes intelligences, en esprits à la fois universels, productifs, et inlassablement chercheurs, je veux dire vers la Renaissance, et Vinci comme le plus frappant devait me retenir. Je l'étudiai avec enthousiasme et je lui posai, à lui, les questions que je m'étais posées à moi-même; je cherchai à fouiller ses trésors pour y trouver mes propres secrets. C'est ainsi que j'évoquai Léonard, non point celui de l'histoire, avec ses anecdotes, mais le personnage spirituel, celui qui, perdu en ses réflexions, cherchait inlassablement entre tous les domaines des rapports propres à éclairer enfin le vrai système des mondes, et j'écrivis « l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », tentative d'éclaircissement sur tout ce qui m'inquiétait.

De fait le livre répond exactement à son titre, et c'est un rare mérite. Il vous introduit en un monde de recherches, vous ouvre des voies; on y avance vers une vérité qui se dérobe et qu'il faut découvrir avec peine. C'est une suite de lumière et d'éclaircissements, mais dont le faisceau est puissant. L'auteur d'ailleurs apporte en son travail ardu une conscience et une dialectique telles, qu'aucun argument n'est abordé avant qu'on y soit conduit par l'enchaînement strict des idées précédentes, ni abandonné avant qu'il ait conduit à quelque idée voisine riche elle-même de quelqu'autre conclusion inéluctable.

Ainsi Léonard est-il analysé comme en sa formation spirituelle. Nous assistons au drame intérieur de ses pensées. Le voilà allant de l'une à l'autre, libre et docile à sa propre volonté, parcourant de bout en bout l'univers de ses idées, et trouvant, entre toutes ces filles de son esprit si diverses, des traits de ressemblance. Mais devant son univers se dresse celui du monde et tout l'intéresse; il voit, il regarde, il rêve, il imagine, il réfléchit, coordonne, enfin il construit. Et de tant de matériaux étrangers les uns aux autres, il ne peut tirer que des réalisations sinon parfaites, tout au moins s'approchant de la perfection; car, dit M. Valéry, plus les matériaux sont nombreux et différents plus l'œuvre est riche, et si l'esprit qui les réunit sait les faire obéir à une loi d'ensemble supérieure, et c'est le cas de Léonard, on ne peut aboutir qu'à des chefs d'œuvre : tels sont les projets de ces cathédrales, restés hélas! à l'état de projet, de cette basilique de Rome « qui fait regretter celle de Michel Ange ».

Mais Vinci ne construit point que dans le domaine de l'art, ses observa-

tions constantes le mènent à d'autres lois; il construit aussi dans l'espace et dans le temps; ces généralités se concrétisent pour lui, et l'imagination aidant le voilà devançant des siècles de recherches, énonçant des principes scientifiques qui aujourd'hui encore font rêver les chercheurs. Ainsi notre Léonard disséqué, généralisé est finalement refait lui-même. Le long dédale d'idées qu'il nous a fallu parcourir se dénoue enfin. M. Valéry comme guide nous arrête et s'excuse.

Il ne faut chercher en mon livre, dit-il, aucun jugement esthétique; le sourire de la Joconde, je le laisse aux artistes incompris, aux littérateurs faciles. Léonard est trop grand, trop complet; tout en lui se groupe en force; ses observations, sa puissance de déduction, son imagination, en faisaient plus qu'un artiste, plus qu'un savant, une espèce de monde, de système, se suffisant à lui seul.

Nous voilà loin de toutes nos pauvres émotions de promeneurs au musée du Louvre. M. Valéry a raison.

Y. Lenoir.

Léon Blanchet, professeur agrégé de philosophie au lycée de Marseille. *Campanella* Paris, Alcan, 1920, in-8 de 587 pages. — *Les antécédents historiques du « Je pense, Donc je suis »*. Paris, Alcan, 1920, in-8 de 325 pages.

Le 23 décembre 1919 est mort M. Léon Blanchet, professeur au lycée de Marseille. Il était à la veille de soutenir ses thèses de doctorat; ses maîtres, M. Brunschvicg, M. Bréhier, se réjouissaient de saluer publiquement « en lui un écrivain, un historien, un penseur de tout premier ordre »; brutalement, une attaque de grippe l'enleva. — Il avait 35 ans.

L'étendue et l'extrême conscience des recherches, la vigueur et la précision de la pensée, la générosité d'âme qui transparaît si souvent au cours des analyses dont le livre est plein, l'attrait que le problème religieux exerçait sur l'auteur, l'importance des conclusions, tout concourt à rehausser le prix des thèses de M. Blanchet, — et à accroître les regrets causés par sa mort. — Je voudrais ici, en manière d'hommage, dire deux mots touchant Campanella en particulier, la philosophie de la Renaissance en général. En étudiant celui-là, c'est celle-ci qu'il tentait aussi de définir.

I

M. Blanchet a eu le mérite de ne pas se laisser rebuter par les bizarreries de Campanella : sous la gangue, il a su dégager le diamant. Même je me demande s'il n'eût pas été meilleur de pousser plus hardiment en ce sens. Aux six parties qu'on nous propose (1), peut-être en eussé-je préféré

1. Première partie. *L'homme*, p 15-122. 1. La jeunesse (1568 99). — 2 Le complot de Calabre (1599). — 3. La prison de Naples (1599-1626). — 4. Campanella à Rome (1626 34) et à Paris (1634 39). — 5. La véritable physionomie de C (est celle d'un moderniste) — 6 Le caractère de C; ses poésies.

Deuxième partie *La physique et la psychologie*, p, 123-186. — 1. Les tendances

trois : la première retraçant la vie; la seconde la genèse historique du système et l'analyse des œuvres; la troisième les idées fécondes.

Etrange vie, en vérité, que celle de ce compatriote du cardinal Sirlet ! Dominicain à 14 ans, 1582, il a tôt fait de rejeter la foi; trompé par un astrologue il se croit appelé à rénover le monde; il organise une conspiration qui échoue (1599); vingt-sept années de prison (1599-1626), tantôt très dúres, tantôt assez douces, lui font expier sa révolte; après cinq ans passés dans la liberté à Rome même (1629-1634), où il jouit un moment de la faveur du pape, il doit fuir en France, et il meurt tranquillement le 21 mai 1639 chez les Dominicains de la rue de Saint-Honoré, à Paris, dans une chambre tendue de draperies blanches, ornée de plantes vertes, asper-

dominantes de la philosophie de la Renaissance. — 2 Influence de Telesio sur C. — 3. La critique de l'idée aristotélicienne de nature par Tel. et C. — 4. Le panpsychisme de C. — 5. La critique de la psychologie scolastique : unité et matérialité de l'ame (Tel. et C). - 6. Théorie empiriste de la connaissance de Tel. et Camp.

Troisième partie. *La conception de la science et de l'art*, p. 187 262. — 1. La logique et la méthode. — 2. L'influence de la philosophie occulte (Paracelse, Agrippa, della Porta) sur C. — 3. La magie naturelle, le miracle et la science occulte. — 4. Le rôle assigné à la science de Galilée. — 5. L'esthétique de Campanella.

Quatrième partie. *La métaphysique*, p. 263-328. — 1. La seconde théorie de l connaissance de Campanella : primauté de la connaissance de soi et identité de l'être et du connaître ; la valeur objective du savoir : innéisme, théorie des Idées, vision en Dieu. — 2. Immortalité de l'âme et existence de Dieu. — 3. Dieu et la création. — 4. La liberté divine et la liberté humaine. — 5. Le problème du mal.

Cinquième partie. *La morale et la religion*, p. 329-488. — 1. Rapports de la science et de la religion selon C. — 2. C. contre la Réforme. — 3. La croyance à la bonté de la nature et l'émancipation de la morale. — 4. La transformation du sentiment religieux par la philosophie de la Renaissance. — 5. La religion naturelle dans la philosophie de la Renaissance avant C. — 6. La philosophie religieuse de C.

Sixième partie. *Les conceptions sociales et politiques*, p. 489 522. — 1. La monarchie du Messie et la Cité du Soleil : religion et politique, socialisme et pédagogie — 2. La monarchie universelle et les méthodes de la politique théocratique.

Conclusion. *L'influence de Campanella et le bilan de la philosophie de la Renaissance*, p. 523-556. — 1. Pourquoi C. n'a-t-il pas fait école? — 2. Influences partielles exercées par C. — 3. La lutte contre la physique scolastique. — 4. Religion naturelle et panthéisme : C. et Spinoza. — 5. Panpsychisme : C. et Leibnitz. — 6. Idéalisme : C. et Descartes.

Appendice bibliographique, p. 559 588

Le livre doit être complété par la seconde thèse de M. B., qui vise à élucider les antécédents du *Cogito*. — Première partie. *S. Augustin et la tradition augustinienne*, p. 23-168. — Seconde partie. *Campanella*. — 1. La comparaison des idées : différences et ressemblances. — 2 La comparaison des buts. — 3. La question de fait. — 4. Influence de C. sur Descartes : négative (critique de la théorie scolastique de la connaissance), positive (l'innéisme). Conclusion.

gée de vinaigre de rose, embaumée de lauriers et de myrtes..., les deux flambeaux et les cinq torches qui l'éclairaient représentant les sept planètes. Il a tiré l'horoscope de Louis XIV. Il croit toujours à la venue prochaine de l'Antéchrist... Malgré la sympathie qu'il a fini par inspirer à son biographe, il faut bien que celui-ci note quelque part : « L'esprit critique, le bon sens et le jugement sont les qualités qui lui manquent le plus, » (p. 101) et il ajoute (p. 112) : « il faut bien l'avouer, Campanella a dû mentir ».

Les mensonges, je veux dire : le mensonge de Campanella me répugne. Toute sa vie, peut-on dire, Campanella a feint d'appartenir à l'Eglise alors que, dans le fond de son cœur, il en avait abjuré la foi. A la suite de M. Kvacala, à l'encontre de M. Dejob, M. Blanchet démontre de façon péremptoire que Campanella mentait quand il se disait catholique : la chronique anonyme du Codex Urbinianus 818, qui a été rédigée avant la fin de 1599, et qui reproduit les déclarations messianistes du jeune moine à Carlo Spinelli, ne laisse aucun doute à cet égard, non plus que sa confession de 1618, reproduite par la prière du *Reminiscentur.* « Il est facile de déterminer le contenu des aveux de Campanella. Il s'est livré, spontanément vaincu, à l'ennemi de l'homme, le démon, comme à un ami, et il est devenu l'esclave des désirs orgueilleux et des plus impures voluptés » (p. 90-91). « *Confiteor tibi... quod abiecto clypeo protectionis tuae, et gladio verbi tui, me hosti ignoto, tamquam amico, nescio quomodo victum sponte dedi, nihilque antiquius mihi videbatur quam tumidis servire desideriis et de voluptatibus impurissimis ei congratulari.* » [Kvacala : *Ferd.* p. 33]. Malgré quoi, Campanella continuait de se présenter comme l'enfant de Dieu et le prêtre du Christ.... Campanella a tendu tout son effort pour transformer l'essence du Christianisme traditionnel; pour en éliminer, non seulement la trinité de Dieu et la divinité de Jésus, mais encore l'intuition même d'où il procède, je veux dire le théisme et le transcendantalisme. « Il est manifeste que la philosophie de Campanella, écrit M. B. p. 11,... est l'effort le plus intéressant tenté pour intégrer à la religion, conçue comme une religion naturelle..., les tendances, les aspirations et les opinions morales les plus caractéristiques de la nouvelle civilisation : la bonté de la nature et de l'homme, l'intuition et le culte d'une divinité intérieure à l'Univers et à l'âme humaine,... l'identité même de la nature et de la révélation, voilà les idées que Campanella s'efforçait de faire triompher, » tout en se prétendant inspiré par la plus pure orthodoxie. M. Blanchet rapproche son attitude de celle des modernistes, et il tente de l'expliquer : pareille méthode, dit-il, était peut-être « le seul moyen efficace à employer pour maintenir contre la libre pensée, autrement que par de ruineuses et parfois immorales concessions, ou par une intransigeance qui retranchait le christianisme hors de la civilisation du temps, la vertu, le prestige et la force bienfaisante de l'idée religieuse, sans se résigner pourtant à la religion purement intérieure et individuelle du déisme » (p. 7). Le mensonge peut-il fonder quelque chose de durable ? Le christianisme

est-il mort pour avoir rejeté le messianisme Campanellien ? Sans le culte de la loyauté, que deviennent les rapports qui unissent les hommes entre eux, que devient la vie sociale ? Qu'est-ce que la pensée sans la clarté ? et, sans loyauté, la pensée claire est-elle possible ? M. Blanchet a seulement voulu expliquer. J'ose condamner. *Deus non eget mendaciis nostris*, est-il écrit au livre de Job. — Et ce n'est pas St. Augustin qui dira le contraire (1).

Autre chose me chiffonne dans le conspirateur de Stilo : sa théorie de la science et de la connaissance. Il juxtapose à un animisme assez grossier, très commun alors — et qui lui fait apercevoir, en tout objet, de la conscience et de la vie — une sorte de mécanisme, inspiré par Copernic ! Mais on voit mal comment les deux théories se raccordent; ou plutôt, on voit très bien comment elles hurlent d'être accouplées : l'espace devient une substance matérielle, — aussi bien que la chaleur et le froid, — avide d'être informée, — et je crois y reconnaître, sous un déguisement transparent, cette matière première chère à tant de Scolastiques. Au-dessus de la physique Copernicaine, Campanella place la physique animiste (p. 240); il voit dans la nature le jeu d'une perpétuelle métamorphose; et c'est sur l'induction analogique des attractions mutuelles des êtres qu'il compte pour accéder au vrai ! Jamais il n'a saisi l'opposition de ces rêveries de sauvages à la méthode de Copernic et de Galilée; à la fin de sa vie encore, en 1638, dans l'extraordinaire poème latin où il célèbre la naissance de celui qui sera Louis XIV, « il affirme que le jour même de cet événement le soleil s'est approché de la terre jusqu'à une distance de 55.000 lieues, signe certain de la vérité de ses prophéties ! » (p. 253-254). — L'incohérence de la physique campanellienne manifeste en un point précis l'incohérence de sa théorie de la connaissance en général. Car celui qui a débuté par la critique d'Aristote, rejeté parce que dualiste, a fini (après 1603) par professer un dualisme complet; sa psychologie est aussi dualiste que sa théologie. L'âme est double, matérielle et immatérielle, et double la connaissance; et ces deux savoirs, l'un empirique et discursif, imprimé par l'objet dans le *spiritus vitalis*, l'autre intuitif et inné, aperçu par la *mens*, repliée sur soi ou fixée sur Dieu — se développent sans avoir quasi aucune action l'un sur l'autre, ni aucun rapport l'un avec l'autre, alors que dans le système « l'universelle interaction est considérée comme la

1. Que si l'effrayait le sort de Bruno, que ne partait-il pour la Pologne, où tant de ses compatriotes l'avaient précédé ; où six grandes Églises vivaient côte à côte : catholique, luthérienne, calviniste, hussite, socinienne et anabaptiste, sans parler des orthodoxes ; — où pullulaient les Libertins — sans parler des Juifs, qui y portaient l'épée. A Lublin, le 21 juin 1565, jour de la Fête-Dieu, Otwinowski arracha l'ostensoir des mains du prêtre, et foule aux pieds l'hostie consacrée : il passe en jugement, et il est acquitté (1566) En ces parages, Campanella pouvait, sans risquer sa tête, rester loyal. Quand à prétendre défendre une religion qu'il rejetait, c'est un grotesque scandale. De quel droit imposer à autrui l'erreur dont il se libérait lui même ?

loi du monde physique et du monde mental. » On se demande parfois si la raison de Campanella est plus vigoureuse que sa loyauté.

M. Blanchet ne s'est par arrêté à ces incohérences : il a eu raison. Il ne faut pas juger les hommes sur leurs sottises ou leurs faiblesses; ils comptent par le bien qu'ils font, la vérité qu'il disent. Il est arrivé que Campanella s'est approché parfois de la vérité. De là l'influence dont il faut lui faire honneur.

En 1622, Campanella a défendu Galilée. J'ai eu occasion, ici même (1), de noter sous quel aspect le Copernicanisme était alors combattu : M. B. parle de cette affaire avec exactitude. Mais il me paraît difficile de penser avec lui que Campanella ait une part sérieuse dans la victoire finalement remportée par le chanoine de Thorn : les étrangetés qui déparaient sa propre doctrine risquaient plutôt de compromettre celui-ci et Galilée. M. B. ne les conteste pas. Mais il assure que la physique ne se pouvait élaborer qu'à deux conditions : l'élimination du miracle, l'affirmation de l'immanence des lois naturelles; et il prétend que l'animisme de C. a concouru à éliminer le miracle et à répandre la croyance en l'immanence des lois physiques. — Ingénieuse théorie, et dont on souhaiterait, pour la gloire de C., qu'elle fût vraie. Mais j'ai des doutes. Loin de renverser l'idée de loi, l'idée de miracle la postule, comme l'exception postule la règle : un seul moyen radical de détruire le miracle, détruire la loi. Et puis, il est dangereux de reconstruire l'histoire. La preuve que le « succès » des découvertes et des méthodes scientifiques nouvelles n'avait pas pour conditions les deux faits qu'imagine M. B., c'est que ces découvertes et ces méthodes ont pour auteurs des catholiques notoires : Jean Buridan et Albert de Saxe qui moururent curés, Nicole Oresme évêque de Lisieux, Copernic chanoine de Thorn, Descartes, le dirigé du cardinal de Bérulle et le pèlerin de Notre Dame-de-Lorette. Ils admettaient tous, sans hésitation, la création et le miracle. Ce qui ne les a pas empêchés d'inventer le système du monde qui porte leur nom, et, quant au dernier, de formuler le mécanisme. J'ajoute que *la science moderne s'est définie*, non pas contre l'idée chrétienne de miracle, mais *contre l'idée païenne*, telle que la soutenait Aristote, *de la duplicité du monde* : d'un côté, les sphères, de l'autre, la terre, celle-ci étant séparée de celles-là par l'orbe lunaire. *N'est-ce pas l'idée chrétienne de création qui a suggéré le postulat de l'unité des lois dynamiques et de l'unité du monde* (1)? Evidemment, ces faits dérangent certaines théories. Mais je crois que ce sont des faits. Tant pis pour le pauvre Campanella, et sa physique de Hottentot!

Quant à l'idée qui apparaît en ses ouvrages, et qui montre dans la science un *pouvoir*, par où l'homme se rendra maître et possesseur de la nature, j'hésite à lui en savoir grand gré : elle traîne partout en ce moment,

1. *Etudes italiennes*, I (1919), n° 4, p. 246.
2 Voir Albert de Saxe et Képler.

non seulement chez Bacon et chez Descartes qui lui donnent le relief que chacun sait, mais chez beaucoup de penseurs depuis plusieurs siècles : si le fait n'est pas connu davantage, c'est que cette idée s'enveloppe dans ce que Pic de la Mirandole, par exemple, appelle la *magie naturelle.*

Il est curieux de remarquer l'hostilité violente, que Campanella manifeste à l'endroit du Protestantisme, aussi bien que Giordano Bruno. Ces deux anti-chrétiens notoires sont restés profondément catholiques en certains points : le Christianisme social en général et le monachisme en particulier gardent leurs sympathies, ou leur admiration. On s'explique très bien leur critique de Luther. M. Blanchet aurait aisément trouvé, en beaucoup de livres luthériens du XVIe, des textes savoureux (1) pour l'éclairer et la confirmer.

Le grand honneur de Campanella c'est qu'il a exercé une influence certaine sur Leibniz, sur Spinoza, sur Descartes.

« Leibniz connait et cite le *De rensu rerum et magia.* Il a lu la *Civitas Solis,* la *Monarchia Messiae,* le *de Monarchia hispanica discursus.* Il possède une connaissance précise de l'*Atheismus triumphatus* ». Il emprunte à notre philosophe sa doctrine des trois « primalités » divines, « la reproduit dans sa *Théodicée* et admet avec (lui) que la puissance précède la sagesse et l'amour ». Il apprécie très haut sa valeur, puisqu'il l'élève au-dessus de Descartes. Il se rapproche de lui, non seulement en ses théories de la liberté et de l'optimisme, mais encore dans sa doctrine des monades elle-même. Il cite une phrase du *de sensu rerum et magia,* où Campanella invoque la perfection de Dieu pour prouver qu'il a accordé à tous les êtres de la nature, même aux corps matériels, les forces psychiques nécessaires à leur conservation. Lui-même se sert de cet argument pour donner à son panpsychisme un fondement métaphysique...» (p. 551-552) « On ne saurait donc considérer comme une coïncidence fortuite la ressemblance entre la philosophie du *de sensu rerum...* et le système des monades, où sont accordés à tous les êtres la perception, l'appétition et un certain degré de conscience... qui se confond avec le principe immédiat de leur vie, de leur activité et de leur connaissance ».

Campanella a favorisé, plus encore que le Monadisme, les progrès du libertinage en général et du panthéisme en particulier. Il s'est lié d'amitié avec Naudé, bibliothécaire du nonce Guidi di Bagno, chez René Marescot, secrétaire à l'ambassade de France, vers 1631; il s'est ouvert entièrement à lui, et lui a confié, en vue de l'impression, son *Syntagma de libris propriis....* Par Naudé, sans doute connut-il Gui Patin, Pierre Bourdelot, Elie Diodati et La Mothe le Vayer. Ce qui est sûr, c'est que Diodati et Peiresc le mettent en rapport avec Herbert de Cherbury : en 1633, celui-ci lui adresse la seconde édition du *de Veritate.* — M. Cassirer a noté, et M. Blan-

1. La *Turpitudo omnium turpissima et nocentissima,* d'Otto Casman, recteur de Stade, par exemple, 1607 — ou la *methodus iuris civilis,* de Nicolas Vigel, le professeur de Marburg, 1561.

chet signale aurès lui, certaines coïncidences précises entre Campanellisme et Spinosisme. L'occasionnalisme latent dans la théorie paralléliste des deux savoirs, discursif et intuitif, que développe Campanella, rappelle l'occasionnalisme patent dans la doctrine des passions du sage d'Amsterdam. Même conception, ici et là, de l'être et du non-être, de Dieu et des êtres individuels : pour les deux penseurs, toute détermination est négation logique. Et même dialectique chez tous deux déduit de ces principes la conscience de soi et la conscience de Dieu, l'amour de soi et l'amour de Dieu : tous deux rattachent aux primalités de l'Etre infini toutes les manifestations, en apparence contingentes, de l'existence des êtres finis. Même théorie, enfin, chez l'un et l'autre, de la liberté divine et humaine : la première, ici et là, est assimilée à une nécessité d'essence, la seconde ramenée à l'indépendance vis-à-vis des choses.

M. Blanchet montre enfin que Campanella a exercé sur Descartes une action salutaire : Descartes en avait lu en 1629 la *de sensu rerum* et sans doute la *Realis philosophia*. Campanella a vu « dans la connaissance innée de l'âme par elle-même et dans l'activité autonome de la conscience le principe de toute existence et la source de tout savoir ». Il a, malgré ses étrangetés, engagé le philosophe français dans la voie de l'idéalisme par son monadisme animiste : « d'une part, (en effet, cette théorie) affirmait l'immanence du savoir en supprimant toute dualité entre le sensible et l'intelligible; d'autre part, elle attribuait à l'âme une activité et une spontanéité propres, encore qu'elle les conçut comme purement physiques ou corporelles ». Enfin, Campanella a su approfondir ces notions, soustraire la pensée au joug de l'objet extérieur, ébaucher ainsi la conception de l'idéalisme cartésien.

Tout cela est extrêmement intéressant, et important. Je me demande, seulement, si, parfois, M. B. n'a pas fait trop belle la part de son héros. Spinoza ne le cite pas une fois; et des renseignements — incomplets, je ne l'oublie pas — que nous avons sur sa bibliothèque, nul ne dit qu'il ait possédé aucun de ses volumes. Ni le libertinage ni le panthéisme n'ont été créés par Campanella; ce sont des mouvements très amples, dont nous commençons seulement d'apercevoir la complexité. Le *Cogito* de Descartes vient de St. Augustin; où St. Augustin ne l'a-t-il pas fait circuler? Dun Scot ne l'ignorait pas plus que Pic de la Mirandole. La méthode « spéculative » de Descartes ne lui a-t-elle pas été, en partie, suggérée par la méthode spirituelle de ses maîtres? Les colloques où l'âme s'affronte avec Dieu dans l'effondrement de tout le créé n'ont-ils pu l'induire à ces méditations où, faisant abstraction du monde, il ne voit que sa conscience et Dieu? *Lorsque les citations positives manquent*, il est imprudent de spécifier, au vu des seules coïncidences doctrinales, la source effective d'où coule l'emprunt. L'animisme vitaliste est répandu partout : je rappelle les « archées » de Paracelse et de Van Helmont. L'originalité de Campanella ne sera définie, et son influence propre sûrement déterminée, que

lorsque nous saisirons dans la pleine lumière la physionomie de tous ses contemporains et prédécesseurs.

Et, d'autre part, je ne crois pas que le nom d'Eckart ait été prononcé une seule fois par M. B. Or. Eckart était dominicain, comme G. Bruno. comme l'auteur du *de sensu rerum;* Thomas d'Aquin a été combattu de son vivant et après sa mort. N'y a-t-il en tout cela que des coïncidences? Le Thomisme utilise largement l'Aristotélisme. L'éxégèse des Alexandristes ne tendait-elle pas à combler l'intervalle qui le sépare du panthéisme? Campanella ne dépend-il pas d'une tradition dominicaine — peut-être purement orale — qui favorisait l'immanence? Noter Giordano *Bruno, dans le même ordre, à la même date!* — Je regrette un peu que M. B. ne nous ait pas donné une *comparaison systématique*, très serrée, des deux systèmes de Campanella et de Bruno : les fragments, sans doute s'en trouvent ici et là. N'y aurait-il pas eu avantage à les grouper, et à éclairer les deux pensées fraternelles l'une par l'autre? Pic de la Mirandole, l'ancien, n'aurait-il pas aussi exercé sur le philosophe calabrais une forte influence? N'est-ce pas à celui-là que celui-ci a emprunté sa théorie de la magie naturelle et du *sensus abditus* (*l'intelligere abditum*)?

Et la Kabbale? M. B. nous parle d'Agrippa de Nettesheim et de Paracelse de Hohenheim. Je ne songe pas à m'en plaindre. Mais pourquoi laisse-t-il, de si bonne heure, Abraham le juif, que Campanella a rencontré à Cosenza vers 1588? Notre dominicain a vingt ans; la précocité de son esprit l'a déjà fait connaître chez ses confrères; il est dans la ferveur de l'enthousiasme, et de la fureur, où l'ont jeté la découverte de la doctrine, et la nouvelle de la mort de Telesio. Qui sait si, comme M. B. le soupçonne en quelque endroit, Abraham n'aurait pas exercé une influence décisive sur le jeune religieux? Un horoscope n'est-il pas à l'origine de sa vocation messianique? Il faut bien qu'elle sorte de quelque part. Le livre de Pistorius a paru en 1587, et il apporte le texte du *Sepher Iezirah;* une édition en avait déjà été publiée à Mantoue en 1562, et Postel, dès 1552, en avait donné une traduction. Depuis 1558, d'autre part, la *Zohar* circulait dans les éditions de Mantoue et de Crémone. L'histoire de Léon l'Hébreu, le succès de son œuvre, attestent pour une époque un peu antérieure l'action de la pensée juive sur la pensée chrétienne dans le Napolitain. Qui sait si, par Abraham ou par d'autres, Campanella, et Bruno, n'en auraient pas subi l'action (1)?

Un dernier mot touchant la méthode d'exposition. Je regrette que les

1. Campanella ne dépend-il pas d'Abulmazar quant à sa théorie astrologique de la durée des religions? Où a t-il appris à le connaître?

Quand il parle des deux livres qui révèlent Dieu, dépend-il de Raimond de Seboude? dans quelle mesure? par quels intermédiaires?

Ne doit-il rien aux Protestants et aux Sociniens italiens? Je rappelle le mouvement valdésien à Naples, Vermigli et Ochino, Alciati, Blandrata, Gentili...

textes ne soient pas cités plus abondamment — et sur deux colonnes, quand une comparaison s'impose —; il n'est pas toujours facile d'accéder à ces vieux livres. Et c'est une joie si douce que de vérifier ! Mais je me rappelle le prix du papier; et je n'insiste pas... ! — M. B. s'est proposé d'étudier, moins la pensée de Campanella en elle-même, que la philosophie de la Renaissance à travers la pensée de Campanella. De quoi je lui sais grand gré. Mais il faut bien que j'avoue, aussi, que Campanella y perd : on ne suit pas toujours avec autant de netteté qu'on voudrait le mouvement qui a fait progresser celui-ci de l'aninisme informe de Telesio à l'idéalisme de Pic l'Ancien, et de Descartes.

II

L'idée que se fait M. B., après Fiorentino et Gentile, de la philosophie de la Renaissance me paraît appeler quelques réserves. Je dirai lesquelles, après avoir résumé la théorie de M. B.

Le mouvement italien, tel qu'il l'envisage, a pour initiateur Nicolas de Cues, et il s'épanouit dans le système de Campanella. Marsile Ficin, Pic de la Mirandole et Pomponace, Cardan, Telesio et Bruno sont les maîtres du chœur. De leur effort naît une doctrine panthéiste : elle combat la religion révélée et formule la religion naturelle; elle montre en Dieu, non pas le Créateur du monde et le Père des hommes, mais la force immanente à l'univers; elle montre en l'univers le développement, ou l'explicitation, de Dieu, chaque vie phénoménale manifestant la pensée divine qui la pousse; elle réduit l'âme à la pensée repliée sur soi et s'apercevant directement en soi. C'est même de ce mode de connaissance, conçu comme seul valable, parce qu'en lui seul s'opère l'adéquation de l'objet au sujet, que jaillit l'intuition d'où procède tout le système. Une foi ardente l'anime : la foi en la grandeur de l'homme, vrai roi, vrai dieu conscient de l'univers.

Il y a eu un mouvement panthéiste en Italie, qui aboutit à Bruno et à Campanella : le fait est clair. Et il est possible, il est probable même, que ses adhérents ont été influencés par telle ou telle page de Pomponace ou de Pic l'Ancien, du grand platonicien de Florence et du Cardinal Allemand. — Mais faut-il aller plus loin ? et ranger dans la même école des catholiques fervents et des ennemis de l'Eglise ? Nicolas de Cues était cardinal; il fut plusieurs fois légat, associé comme tel à l'œuvre réformatrice de la papauté, combattu et chassé comme tel par ses ennemis. Marsile Ficin, prêtre pieux, dévot à la Vierge, s'est constitué l'apologiste du Christianisme traditionnel, on sait avec quel éclat. Pic de la Mirandole, quand il est mort, allait se faire dominicain. Si ces hommes-là ne sont pas de pauvres sots — ou des menteurs encore plus lamentables que Campanella —, comment est-il possible de les rapprocher de celui-ci, de les réunir tous ensemble en une même école ? N'est-ce pas défigurer leur pensée, en en isolant certains aspects ? Une pensée c'est un système. Il n'est que de le

morceler pour la détruire. Duquel des docteurs de l'Eglise est-il difficile, en morcelant son système, de tirer des fragments d'hérésie ? — On me dira que ce sont des platoniciens. St Augustin, et S. Bonaventure, et le cardinal de Bérulle, et Thomassin ne sont-ils pas des platoniciens ? Devront-ils aller rejoindre, eux aussi, les philosophes de Stilo et de Nole ? Et puis, ne serait-il pas temps de voir la solidarité du Christianisme et du Néo-Platonisme, la dépendance de celui-ci par rapport à celui-là, et que *l'effort de Plotin est dirigé contre Origène ?* Je ne veux pas nier que les Platoniciens chrétiens aient exercé une action sur les panthéistes italiens. Mais je cherche les sources premières du courant immanentiste d'Italie dans la tradition aristotélicienne, mêlée de tant d'idées néo-platoniciennes faussement attribuées au fondateur du Lycée — je suis le premier à le reconnaître. — Cette tradition, avec ses trois familles d'interprètes : thomistes, averroïstes, alexandristes, je ne puis croire qu'elle se soit maintenue et propagée au cours des XIVe et XVe siècles, sans susciter çà et là, selon les circonstances et selon les âmes, une renaissance de l'immanence. Des influences stoïciennes — je songe aux découvertes de l'humanisme —; des influences germaniques — je songe aux rapports économiques, ecclésiastiques, politiques qui unissaient le St Empire à l'Italie — ont pu la favoriser. L'histoire du panthéisme en Italie, l'histoire de ses origines notamment, me paraît beaucoup plus complexe que ne l'indique M. B.

Est-il possible, d'autre part, de réduire à cette histoire la philosophie italienne de la Renaissance ? Je respecte beaucoup la religion de l'immanence. N'est-ce pas, pourtant, un point de vue trop étroit, et trop dogmatique, que celui qui *supprime* ce qui lui reste extérieur ? Il y a peut-être inconvénient à transporter aux environs de l'an 1500 les préoccupations qui nous assiègent aux environs de 1900. Aux deux époques les problèmes ne se posent pas de la même façon. Aux environs de l'an 1500, la pensée chrétienne se trouve en face de deux problèmes : *comment corriger Aristote ? Comment corriger St Augustin ?* C'est-à-dire : comment concevoir le monde ? Comment concevoir Dieu ? Comment concevoir l'âme en fonction du monde et de Dieu ? Voilà deux siècles que ces questions obsèdent : après avoir retrouvé, et intégré, les deux maîtres, les « Modernes » découvrent leurs insuffisances et leurs lacunes; ils s'attachent à les réparer et à les combler. Mais, après un premier effort, — qui fut très rude, et produisit une critique très radicale (au XIVe) —, la pensée chrétienne a vacillé, incertaine : les antinomies où elle se heurte, l'ignorance de l'algèbre, la décapitation de l'Université de Paris et l'affolement des âmes lors du grand schisme, la ferveur de dogmatisme qui fait délirer les premiers humanistes, l'anti-christianisme débridé de beaucoup d'entre eux, tout concourt à la troubler et à l'arrêter : l'Augustinisme et l'Aristotélisme retrouvent une vigueur inattendue, en même temps que, des influences que j'ai dites, on voit sourdre et grossir un courant panthéiste. L'histoir de la philosophie italienne au XVe siècle, cela veut dire, à mon sens :

1° l'histoire de la tradition aristotélicienne : dans quelle mesure est-elle refoulée par la tradition parisienne des Buridan, des Albert de Saxe et des Nicole Oresme;

2° l'histoire de la tradition augustinienne : dans quelle mesure est-elle refoulée par la tradition ockamiste;

3° l'histoire de l'humanisme (chrétien et anti-chrétien), né à Florence, gagnant peu à peu l'Italie, faisant connaître d'abord, — faisant imiter ensuite, — les chefs d'œuvre d'Israël, de la Grèce et de Rome. Car telle est l'ampleur de l'humanisme primitif : comme il trouva les manuscrits de Tertullien, Nicolas V Parentucelli faisait rechercher les manuscrits de Saint Matthieu;

4° l'histoire des doctrines morales et sociales.

Ainsi s'éclairent les œuvres de Blaise de Parme et de Paul de Venise, de Nifo et de Pomponace, et de Léonard de Vinci; — celles de S. Antonin, de Thomas de Fermo et de Bandelli, de Silvestre de Ferrare et du cardinal Caëtan, sans oublier Trombetta; — celles de Traversari, Biondo, Vegio, Manetti, Maffei, Bessarion et Ficin, Pic de la Mirandole et Gilles de Viterbe; — celles du Pogge, de Valla, de Leto, de Pléthon et des théoriciens antichrétiens de toute couleur; — celle de Nicolas Tedeschi ou de S. Bernardin de Sienne et celle de Machiavel.

Voilà l'idée que je me fais de l'histoire de la spéculation italienne au temps de la Renaissance, et jusqu'aux coups de tonnerre de 1517-1527, *la révolte de Luther et le sac de Rome. Ces deux faits mettent fin au rêve où s'endormait l'Italie*, avec la papauté. L'attitude de la curie est transformée : d'un libéralisme extrême elle passe à une rigueur extraordinaire. Apparaissent de nouveaux problèmes posés par les Luther et les Calvin, les Occhino et les Vermigli, les Sozzini et les Alciati, les Gentili et les Sarpi... Si l'on pousse jusqu'après 1600 la « philosophie de la Renaissance », je ne vois vraiment pas le moyen d'ignorer tout ce groupe, non plus que Machiavel et Léonard, Blaise de Parme ou Paul de Venise. S'il est clair que la conception immanentiste est fonction de l'idée religieuse, il me paraît non moins clair que cette idée dépend des conceptions théologiques, ainsi que de l'évolution morale et sociale. Supprimer ces derniers points de vue pour se restreindre à celui-là, n'est-ce pas exagérer la témérité ? Dans le très beau livre de M. B. il ne faut chercher — avec une admirable analyse de Campanella — qu'une étude de l'idée de l'immanence en Italie (1450-1639) faite du point de vue de l'immanence (1).

Albert Dufourcq.

1. J'ajoute quelques remarques. Rien sur Vanini. Touchant Pomponace, je réitère les réserves que je formulais l'an dernier ici même. M. P. paraît ignorer l'économie interne du Thomisme, en particulier la rigueur avec laquelle il distingue le point de vue naturel du point de vue surnaturel. Déclarer qu'une vérité de foi est rationnellement indémontrable, cela n'est pas toujours le fait d'un incroyant : je crois que la lecture du cardinal Caiétan, interprète *officiel* de saint Thomas,



R. Serra. *Le Lettere*; *ristampa, con l'aggiunta dei frammenti inediti del secondo volume e di un indice onomastico* (*Opere di R. Serra*, vol. III). La Voce, Roma, 1920; in-16, 231 pages.

Cet aperçu très personnel, curieux, profond, spirituel, paradoxal, sur l'état de la littérature italienne en 1913, publié en 1914, à la veille de la guerre qui coûta la vie à Serra, a jadis fortement attiré l'attention sur ce jeune critique, dont la voix, grave et malicieuse à la fois, parvenait de sa silencieuse retraite de Cesena. Son essai n'a rien perdu des qualités qui attestaient, il y a six ans, la pénétration critique de son esprit; mais l'intérêt n'en est plus très actuel : d'autres préoccupations sollicitent l'activité de l'Italie. Les fragments inédits d'un second volume, qui n'est resté qu'à l'état de projet, n'ajoutent pas grand chose à l'attrait du volume... Nous attendons plus de la correspondance de Serra, dont la publication est extrêmement désirable.

H. H.

doctor communis, eût beaucoup surpris M. B. Je me demande si M. B. ne voyait pas surtout, dans le Christianisme, un pessimisme et un fidéisme : c'est toujours à travers Pascal que beaucoup aperçoivent la doctrine de l'Église. Les Pères grecs, les Franciscains, les Humanistes sont des chrétiens d'un autre style, chrétiens très authentiques. Touchant Postel, je renouvelle les réserves que je formulais touchant Nicolas de Cues : sa loyauté intellectuelle et religieuse mêlée peut être d'un peu de folie, ne fait pas doute et ne permet guère de le rapprocher de Campanella. — Le problème de l'Âme, une ou multiple, mortelle ou immortelle, ne date nullement de Pomponace et de son livre. Il est lié, *intimement et nécessairement*, à l'histoire de la grande controverse aristotélicienne depuis 1277. Qui donc la retracera ? Il serait grand besoin, pareillement, d'avoir de bons livres sur Pomponace, sur Pic, sur Caiétan, sur Naudé, sur Mersenne. Et qui, mieux que M. B., eût été capable de nous les donner ? — La théologie des Franciscains et des Jésuites nie à l'encontre des Augustiniens stricts, que, de par la chute, l'homme ait été blessé et diminué en ses facultés purement et essentiellement naturelles. – Y a-t-il eu rapports entre Campanella et Sarpi ? Qu'a-t-il connu des théories politiques de Vittoria, de Suarez et de Bellarmin ? ou d'Em. Crucé ? etc... de celles des panthéistes allemands ?

Comment l'animisme grossier (type Telesio) s'est-il mué au monadisme de Bruno et de Campanella ? Par le seul besoin d'échapper au scepticisme, de sauver le sujet, de fonder la valeur de la science ? La théorie semble s'appliquer à Campanella ; s'applique-t-elle aussi à Bruno ?

Chronique

— Au lendemain de la mort de J. de Crozals, professeur d'histoire, doyen honoraire de la faculté des Lettres de Grenoble (janvier 1915), un Comité se forma, parmi les anciens étudiants italiens de cette faculté, pour élever un monument à la mémoire du professeur disparu, en témoignage de leur reconnaissance. Crozals en effet s'était consacré avec une grande ardeur aux cours d'étrangers de Grenoble, c'est-à-dire surtout aux Italiens, dont il dirigeait, avec amour et avec son goût de fin lettré, les exercices de traduction d'un texte italien en français. Le Comité, présidé par M. Amerigo Bertuccioli, professeur de français à l'Académie navale de Livourne, recueillit de très nombreuses adhésions, et le monument, une grande plaque de marbre portant au centre, dans un médaillon, le profil du maître, en haut les armes de France et d'Italie, et en bas une belle inscription, rédigée par le prof. Guido Menosci, fut exécuté. Après quelques retards indépendants de la volonté des promoteurs, l'inauguration de cet hommage italien à l'enseignement d'une université française a eu lieu le 22 août dernier, dans l'amphitéâtre de la faculté des lettres de Grenoble. Ce geste, d'une spontanéité touchante, a rempli de joie tous ceux qui ont travaillé au rapprochement des deux peuples; c'est un témoignage éloquent de cette vérité trop méconnue que, en dépit de toutes les fautes de la politique, subsite dans les deux nations un désir profond d'entente, que l'on peut faire taire, mais non détruire, et qui ne demande qu'à être réveillé, encouragé, développé. Le joli geste des anciens élèves italiens de l'Université de Grenoble et de leur porte-parole, le prof. Bertuccioli, a provoqué de très bons et beaux discours le 22 août; il nous montre de quoi est capable le cœur du peuple italien, dans sa partie la plus intelligente et la plus saine. Retenons cette leçon; et appliquons-nous à sanctionner les discours par des actes. H. H.

— M. R. Schneider, maître de conférences d'Histoire de l'art à la Sorbonne, a découvert dans le ciel de « *La Sagesse Victorieuse des Vices* », tableau de Mantegna au Louvre, cinq curieuses figures enveloppées dans les nuages. Il les rapproche de certaines formes remarquées dans d'autres œuvres, et particulièrement du Cavalier bien connu qui passe dans les nuées au-dessus du *St Sébastien* du Musée Impérial de Vienne. Il tire de sa découverte des inductions sur l'intense symbolisme du Maître, et sur un aspect assez nouveau de son art, art de dur plasticien qui s'essaie ici à l'aérien et au moelleux. Elle a fait l'objet d'une communication à la Société d'Histoire de l'Art français dans la séance du 4 juin 1920.

TABLE DES MATIÈRES

Articles de fond. Variétés.

Questions universitaires.

Bibliographie.

Planches.

558

Le Gérant : F. GAULTIER.

ANGERS. — IMP. F. GAULTIER ET A. THEBERT, RUE GARNIER, 4.

Imprimerie
P. Gaultier & A. Thébert
Alger


Princeton University Library
32101 076535002

